Jahrbuch für Internationale Germanistik

Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive

Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 8)

Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.)

BEIHEFTE

Peter Lang

Der sich seit Jahren durchgesetzte Begriff des Literaturtransfers wird hier aus verschiedenen Perspektiven besprochen. Es geht um die Möglichkeit der Erschließung von Texten, um die Rezeption seitens des Publikums, um das Editionswesen und nicht zuletzt um die Kunst des Übersetzens.

Der achte Band enthält Beiträge zu folgenden Themen:
- Der Taugenichts bei, vor und seit Eichendorff in Deutschland und anderswo;
- Edition und Interpretation;
- Übersetzungen literarischer Texte und deren Edition;
- Modelle, Figuren und Praktiken des deutsch-italienischen Literaturtransfers;
- Florenz und die Deutsch-Florentiner. Eine Austauschbühne zwischen Risorgimento und Gründerzeit

Laura Auteri ist Ordentliche Professorin für deutsche Literatur an der Universität Palermo und war 2015-2021 Vorsitzende der Internationalen Vereinigung für Germanistik.

Natascia Barrale ist Associate Professorin für deutsche Literatur an der Universität Palermo.

Arianna Di Bella ist Associate Professorin für deutsche Literatur an der Universität Palermo.

Sabine Hoffmann ist Ordentliche Professorin für deutsche Sprache und DaF-Didaktik an der Universität Palermo.

www.peterlang.com

Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive

Jahrbuch für Internationale Germanistik

Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive

Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 8)

Hrsg. Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann

BEIHEFTE
Band 8



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über http://dnb.d-nb.de abrufbar.

*In Verbindung mit der Internationalen
Vereinigung für Germanistik*



ISBN - 978-3-0343-3662-8 (Print)
ISBN - 978-3-0343-4582-8 (eBook)
ISBN - 978-3-0343-4583-5 (ePub)
DOI - 10.3726/b19961





Peter Lang Group AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Bern 2022
bern@peterlang.com, www.peterlang.com

Inhaltsverzeichnis

Der Taugenichts bei, vor und seit Eichendorff in Deutschland und anderswo

Edition und Interpretation

I. Editorische (De)Konstruktion des Autors

Modelle, Figuren und Praktiken des deutsch-italienischen Literaturtransfers

Florenz und die Deutsch-Florentiner. Eine Austauschbühne zwischen Risorgimento und Gründerzeit

Der Taugenichts bei, vor und seit Eichendorff
in Deutschland und anderswo

Herausgegeben von Henriett Lindner, Annette Runte, Alexander Schwarz

Einführung

‚Ausnahmezustände sind interessanter als Normalzustände‘
(Niels Werber)

In unserer Epoche digitalisierter Globalisierung hat sich Andreas Reckwitz zufolge eine Kultur der „Singularisierung“ (Reckwitz 2017: 64 ff.) durchgesetzt, die den Zweckrationalismus bürgerlicher Traditionen zugunsten eines neuen „Kreativitätsdispositivs“ (Reckwitz 2010: 501 ff.) verdrängt, das mit der postmodernen Ästhetisierung der Alltagswelt einhergeht. An der Vervielfältigung multikultureller oder hybrider Lebensstile lässt sich nicht nur die mediale Umgestaltung herkömmlicher Lebens- und Kommunikationsformen beobachten, sondern auch ein politisches *revival* aufklärerischer Toleranzansprüche, wie sie etwa im Falle sexuell-geschlechtlicher Diversität bereits juristischen Erfolg verbuchten, etwa mit der Einrichtung einer dritten Geschlechtskategorie im deutschen Personenstandsrecht. In der aktuellen Konjunktur der Identitätssuche befremdet, dass sich „Diverse“ wie „Identitäre“ unter der gleichen Binärlogik der Identität als Negation von Alterität versammeln, aber es verwundert kaum. Denn im hegemonialen Interdiskurs der *social media* wuchert ein „Narzissmus der kleinen Differenzen“ (Sigmund Freud), der sich als das „Andere des Selben“ imaginiert. Wenn Transgressionen symptomatisch für soziale Krisen sein sollten, fragt es sich angesichts des laufenden Szenarios andauernder Katastrophen, inwieweit Entgrenzungen noch „De-/ Normalisierungs“-Prozesse (vgl. Link 2018) anzeigen. Eine Alternative zur soziologischen Denkfigur eines „Konflikts zwischen Individuum und Gesellschaft“ böten system- oder diskurstheoretische Analysen, etwa zur Dynamik subkultureller Dissidenzen. „Die Außenseiter sind tot, es leben die *Insider*“? In diesem Sinne erscheint mir die Frage nach der Genealogie und Repräsentation von „Außenseitertum in der Literatur“, die sich unsere Sektion zum Thema gewählt hat, unter transkulturellen wie kulturhistorischen Aspekten hoch relevant.

Doch warum sollte man die Problematik des Außenseitertums an alteuropäischen Figuren wie dem legendären *Eulenspiegel* oder Eichendorffs berühmtem *Taugenichts* aufhängen, der – Thomas Mann zufolge – „in geschlechtlichen Dingen [. . .] unschuldig bis zur Tölpelhaftigkeit“ (Zit. in Ellrich: 2020: 296) sei? Wie ein kürzlich erschienener Sammelband von Claudia Liebrand und Thomas Wortmann verdeutlicht, ist der „verstaubte“ Spätromantiker zu Recht wieder ins Zentrum germanistischen Interesses

gerückt. Täten sich „unter dem Firnis des Harmonisch-Idyllischen Abgründe auf“ (Liebrand / Wortmann 2020: 3). so ließen sich auf formaler Ebene bei ihm „verwickelte Texturen“ und „Signaturen des Uneindeutigen“ (ebd.: 6) entdecken, deren Antizipation modernistischer Verfahren von einer „pessimistischen Anthropologie“ (Scherer 2020: 34) begleitet wird. Dem widerspricht die Lesart des Vagabunden (Pikulik 2009: 49) als „Aussteiger“-Type keineswegs, zumal das ironisch-satirische Moment (Korte 2000: 96 f.) die Möglichkeit eines „alternativen Lebenswandel[s]“ (Schultz 2001: 124 f.) bereits auf narrativer Ebene offenhält. Eichendorffs Novelle ist jedenfalls als Prätext bis heute aktiv, doch auch vor der Romantik und danach gab es in zahlreichen Sprachen und Literaturen derartige Figuren. Der umgangssprachlich geläufige Terminus des „Außenseiters“, der dem modernen Sportjargon entstammt, soll hier als Sammelbegriff für einen ausschnitthaften Blick auf das breite Panorama intertextueller Konfigurationen dieser Topik und Motivik dienen. Hatte Hans Mayer einst in seiner komparatistischen Studie *Außenseiter* (1975) unter diesem Titel neben Homosexuellen und „Juden“ noch das Geschlecht der Frauen als dritte „Randgruppe“ eingeordnet, obwohl letztere doch etwa die Hälfte der Menschheit ausmachen, begründete er die allen gemeinsame Diskriminierung im Gefolge einer *Dialektik der Aufklärung* damit, dass die politische Emanzipation an der Diskrepanz zwischen „materialer und formaler Egalität“ (Mayer 1981: 9) gescheitert sei.

Entwickelten soziologische Devianztheorien angelsächsischer Herkunft (Ervin Goffman, usw.) ein konstruktivistisches Modell sozialer Marginalisierung qua Etikettierung schon in den 1960er Jahren, geht Michel Foucaults Genealogie des Anomalen bekanntlich nicht mehr von einem repressionstheoretischen, sondern einem produktivistischen Machtbegriff aus, der auf der Gleichursprünglichkeit von Macht und Widerstand basiert. Im Anschluss an Foucaults Diskurstheorie beruht Jürgen Links Konzeption des „flexiblen Normalismus“ (vgl. Link 1998) auf einem historischen Paradigmenwechsel, der das präskriptive Normativitätsprinzip der vormodernen Disziplinargesellschaft durch die Hegemonie eines modernen Dispositivs der pragmatischen Integration quantifizierbarer Normabweichungen ersetzt. Bei fließenden Grenzen zwischen Normalität und Anomalie lässt sich Singularisierung daher mit Niklas Luhmann als ein wechselseitiges „Konditionierungs- oder Steigerungsverhältnis“ (Luhmann 1989: 151) gesellschaftlicher und individueller Strukturierungen verstehen, dessen historische Evolution sich aus systemtheoretischer Sicht der Umstellung von der Inklusionssemantik stratifizierter Sozietäten auf die Exklusionssemantik der funktional ausdifferenzierten Gesellschaft verdankt.

Die kulturhistorische Semantik des Außenseitertums, das auch positiv bewertete Ausnahme-Erscheinungen von Exzellenz bzw. Virtuosität umfasst,

verankert sich in einer grundlegenden Ambivalenz, die die Serie ihrer literarischen Verarbeitungen durchzieht, etwa von der Auffassung des Hofnarren als Doppelgängers und Rivalen des Herrschers (Schillinger 2009: 11) über den zweideutig opportunistischen Picaro der Frühen Neuzeit bis zur fundamentalen Ambiguität transvestitischer Maskerade(n). Als Gegen- und Feindbild des romantischen Künstlers wurde der Philister zu einem Kampfbegriff universalisiert, dessen Aporetik Clemens Brentano in seiner Rede *Philister vor, in und nach der Geschichte* (1811) ironisch verdeutlichte: Wenn der Philister sich dadurch definiert, dass er sich selbst nicht kennt, dann gerät jeder Anti-Philister in Philisterverdacht, was sich übrigens noch in Eichendorffs Drama *Krieg den Philistern!* niederschlägt, wo sich die „Parteien" der „Poetischen" und der Spießbürger „in nichts" (Buna et al. 2011: 36) unterscheiden. Die um 1900 in europäischen Metropolen florierenden „Bohème"-Milieus (vgl. Kreuzer 2000) bildeten zwar keine kunstpolitischen Bewegungen, sondern eher „polymorphe soziale Gruppen", die sich auch in Gestalt dekadenter Dandies oder elitärer Exzentriker als dramatisierte Randfiguren (vgl. Pöppel 2020) exponierten, doch haben modernistische Avantgarden die metaphysischen Dualismen der Lagerbildung längst *ad absurdum* geführt (z. B. Gertrude Stein, Samuel Beckett).

Dass es gesellige und ungesellige Außenseiter gibt, zeigt die alte Traditionslinie weltflüchtiger Einsamkeit, von antiker Misanthropie (*Timon von Athen*-Stoff) über christlich-asketische Einsiedelei (Kirchenväter, Mystikerinnen) und moderne Sonderlinge (vgl. Meyer 1963), deren enorme Zunahme in der Prosa des „poetischen Realismus" (z. B. bei Melville, Flaubert, Keller, Stifter, Raabe, usw.) beeindruckt, bis hin zu dadaistischen Junggesellenmaschinen (vgl. Rissler-Pipka 2011) oder den *Nerds* der digitalen Netzkultur.

Schrieben sich vergangene „Grenzgänger" gern noch in eine Dialektik von Eigenem und Fremdem ein, hebt keine hegelsche Synthese sie heute mehr auf. Wenn die kulturelle Funktion des „Tricksters" darin liegt, sowohl als Störer wie als (Ver-) Mittler zu fungieren und dadurch – Michel Serres (1980) zufolge – aus der Ordnung ausgeschlossen wie in sie eingeschlossen zu sein, wird er zum Prototyp einer Figur des Dritten im Rahmen einer Logik der Liminalität. Auch der sagenhafte Einzelgänger *Eulenspiegel*, an den hier besonders erinnert werden soll, hält seine Mitmenschen wie ein Trickster zum Narren, übertölpelt sie und dreht ihnen die Worte im Munde herum. Spielt dieser *esprit frondeur* jedwedem Konformismus Streiche, wenn auch mit Witz und Menschlichkeit, fragt es sich, ob man einen zum „Spaßmacher" verharmlosten „Schwankhelden" (Bollenbeck 1985: V) nicht in seiner literarisch-linguistischen Einzigartigkeit begreifen müsste. Die Antwort auf diese Frage möchte ich gern dem Leiter unserer Sektion, Alexander Schwarz (2011, 2013), dem international renommierten Eulenspiegel-Forscher, überlassen, falls er sie überhaupt für adäquat hält.

Als *underdog* der Frühen Neuzeit, der sich mit List und Tücke nomadenhaft durchs Leben schlägt, nimmt der aus Spanien stammende Picaro (vgl. Lickhardt 2014) oder auch die seltenere Picara gewöhnlich eine naive Beobachterperspektive „von unten" ein, die satirischer Gesellschaftskritik noch immer gut zustattenkommt.

Den seit der Antike bekannten *puer robustus* begreift Dieter Thomä als einen Typ von realem oder fiktionalem, vornehmlich männlichen „Störenfried" (z. B. Diderots *Rameaus Neffe*, Victor Hugos *Der Glöckner von Notre-Dame*, aber auch europäische Proletarier oder chinesische Studenten), der als Indiz wie Katalysator moderner Krisenhaftigkeit gelten dürfte, aber „nicht vom Zentrum der Macht, sondern" von ihrem „Rand her zu verstehen" sei, – daher die kritische Rolle von „Schmarotzer(n), Querulanten und Provokateuren" (Thomä 2016: 12 f.).

An dieser Stelle möchte ich noch einen raschen Blick auf die asymmetrische „Vergeschlechtlichung" des Außenseiterphänomens in der europäischen Literatur werfen. Versteht man „Kultur" als „Selbstbeobachtung" der Gesellschaft (Dirk Baecker) und Literatur als deren ästhetisch codiertes Subsystem („Überlieferungsmedium", „kulturelles Gedächtnis" und „Fiktionsressource"), so bezieht literarische Produktion die Geschlechterdifferenz als universalen Bestandteil der *conditio humana*, die alle sozialen und epistemischen Felder durchquert, manifest oder latent mit ein. Insofern artikuliert sich auch weibliches Außenseitertum immer schon auf literarischem Terrain, wenn auch mithilfe unterschiedlicher Darstellungs- bzw. Inszenierungsweisen.

In dem Maße, wie sich „Literarizität" selber als Abweichung bzw. Bruch mit Konventionen verstehen ließe, stellt sich die weitere Frage nach einer Textsortenabhängigkeit der Äußerungen und Aussagen über abweichendes, zu nichts taugendes Verhalten. In Jörg Rogges (2016) darauf bezogenem Sammelband *Recounting Deviance* geht es um Chroniken, Gerichtsakten und Reisebeschreibungen. Doch das Fehlen fiktionaler Literatur legt den Verdacht nahe, dass diese hier – wie schon in der analytischen Sprachphilosophie – als parasitärer Sprachgebrauch aus der Betrachtung ausgeschlossen wird, also selbst zum Taugenichts unter den Textsorten gemacht wird, besonders in ihren karnevalesk-subversiven anti-hegemonialen Strömungen. Die in der literaturwissenschaftlichen Frauen- und Geschlechterforschung intensiv untersuchten Korrelationen zwischen „*gender*" und „*genre*" (als textueller bzw. literarischer Gattung) haben bereits zu signifikanten Ergebnissen geführt. Dabei lässt sich z. B. unterscheiden zwischen der auktorialen Präferenz einer Geschlechtsgruppe für bestimmte Gattungen, etwa die bekannte These von der „Geburt" weiblicher Autorschaft aus dem Privatbriefwechsel (vgl. Nörtemann 1990, Hahn 1994) oder einer konjunkturell bedingten „geschlechtlichen Übercodierung" von Textsorten im „ideologisierten" Interdiskurs, etwa die metaphorische Rede von der „Männlichkeit" der Tragödie, zuweilen gestützt

durch tendenziöse Befunde, z. B. den angeblichen Mangel an Dramatikerinnen, den empirische Studien (vgl. von Hoff 1994) inzwischen widerlegt haben.

Epistemologisch relevant wäre in diesem Zusammenhang, auf welchen theoretischen bzw. philosophischen Voraussetzungen die Gattungsbegriffe und Geschlechterkonzeptionen bei der Frage nach der geschlechtlichen Differenzqualität (vgl. Runte 2010) sozialen wie literarischen Parasitentums beruhen. Wie unterscheiden sich weibliche von männlichen „Taugenichtsen", etwa im Fall der autobiographischen Memoiren des *Ancien Régime*, etwa der „christlichen Amazonen" aus dem französischen Landadel (z. B. Alberte Barbe D'Ernecourt, Dame de Saint-Balmont) oder aber aus den Kreisen des englischen Restaurationstheaters (z. B. Charlotte Charke)? Was bedeutet die Emergenz eines neuen Genres, nämlich der novatorischen, den Briefroman dekonstruierenden „Briefbücher" einer Bettine von Arnim auf der Folie weiblicher „Emanzipation" vor dem Hintergrund der frühromantischen „Kulturrevolution"? Schließlich zeigt sich in der europäischen Avantgarde und Gegenwartsliteratur eine solche Vielfalt bzw. Diversität von Grenzüberschreitungen auf thematischer wie formaler Ebene, dass es schwer fällt, „Abweichungen" überhaupt von ihren (Re-) Normalisierungen zu trennen, ob es sich nun um das beliebte Genre der Autofiktion (z.T. auch mit Migrantenhintergrund) oder um die zynische Konfrontation mit der „Grimasse d. Realen" (Slavoj Zizek) handelt, wie in Elfriede Jelineks Satirik oder Sibylle Bergs Pop-Grotesken. Doch dass die pluralisierten Taugenichtse von heute vielleicht an mehr als „zwei Welten" teilhaben, enthebt sie nicht unbedingt der Binarismen wie Tauglichkeit und Untauglichkeit.

Im Anschluss an die einleitenden Gedanken von Annette Runte wird jetzt Henriett Lindner kurz andeuten, wie sich das Thema der Sektion in den Beiträgen auffächert und wie es weitere Fragen zur literatur- und kulturhistorischen Neukonzeption des Taugenichts-Komplexes im Kontext unserer Zeitgeschichte aufwirft.

„Der Taugenichts vor und nach Eichendorff" umgreift nicht nur eine Zeitspanne vom siebzehnten Jahrhundert bis in unsere Gegenwart (vgl. die Beiträge von Bamberger, Wojtowicz), sondern wendet sich uns in unterschiedlichen Verkleidungen und mit unterschiedlichen Gesichtern zu. Als Trickster, Eulenspiegel und Taugenichtse zeigen sich diese Figuren als Wendefiguren zwischen Engeln und Narren, als androgyne Wesen (Mizumori), oder provozieren in Form von Travestie durch Mimikry und Maskerade traditionelle Rollenverteilungen (Runte). Sie stellen sich aber auch als eine überzeitliche anthropologische Konstante dar, deren Grundprinzipien das Hinterfragen von in diversen Machtfiguren manifestierten Autoritäten und das (fingierte) Überschreiten der Kultur- und Gesellschaftsgrenzen seien (Rubini), wogegen immer wieder auch Aspekte der Herrschaftslegitimierung gerade durch das straffreie Erlaubtsein des Unerlaubten zur Debatte stehen

können (Strohschneider). Vermeintlich immerwährende Herrschaftssysteme werden subtil in die Waagschale gelegt, und dies zeitigt auch performative Konsequenzen. Dinge zu sagen und zu tun, die eigentlich nicht nur untersagt, sondern auch zunehmend unmöglich sind, führt einerseits zur Ausweitung der Reichweite literarischer Texte, bis hin zu künstlerischen Alternativentwürfen zur modernen Konsumgesellschaft (Wolgast) oder sogar zum „herkömmlichen" Unsterblichkeitskonzept (Strohschneider). Andererseits und als Resultat eines habituellen und radikalen Sein- und Treibenlassens der Dinge in den verschiedenen literarischen Figurationen der Narren, Taugenichtse und sonstiger Außenseiter werden auch die jeweils traditionsbedingten Gegebenheiten der Narrative überschritten: Das historische „Wörtlichnehmen" trickst herkömmliche Autoritätsformen aus (Rubini), während postmoderne diegetische Tricks oder die Rhetorik der Metalepsis die Wirklichkeit unterlaufen (Strohschneider) und spielerisch-leichte Umgangsformen letztendlich die „freiheitssüchtige Sprache" von ihren Fesseln befreien (Schwarz).

Im Hinblick auf die mögliche Positionierung der Taugenichtse auf der Europakarte mutet es an, als ob der deutsche Eulenspiegel einerseits als Taugenichts-Daseinsform in verschiedenen europäischen Kulturen der Vormoderne – von Frankreich (Runte) über Sizilien (Rubini) bis nach Polen (Schenk, Wojtowicz) – adaptiert und transformiert worden wäre, nicht ohne manches Lokalkolorit. Andererseits aber scheinen in der Moderne und Postmoderne geographisch-kulturelle Grenzen durch Grenzüberschreitung bzw. -aufhebung ihre Geltung zu verlieren, sei es durch die Re-Modellierung romantisierter Antihelden in Auseinandersetzung mit der goethezeitlichen Mentalität, wie dies in Prosatexten der ungarischen klassischen Moderne geschieht, Büchern von Antal Szerb, die ihrerseits als Bestseller der letzten beiden Jahrzehnte den Weg zurück auf deutsches Sprachgebiet gefunden haben (Lindner), oder mithilfe satirischer Formen transkultureller Pikareske in der österreich-polnischen Gegenwartsliteratur (Schenk).

Und hier übernimmt Alexander Schwarz, der den Vorschlag unserer Sektion nicht nach Palermo und an eine IVG-Präsidentin geschickt hätte, die sich in ihrem Studium selbst mit dem Eulenspiegel des 16. Jahrhunderts befasst hat, wenn er nicht die Zusage zur Mitarbeit von Kollegin Annette Runte und die geheime Hoffnung gehabt hätte, sie auf der Zielgeraden für den Kernteil – oder soll ich sagen, den entscheidenden Randteil – dieser einleitenden Worte zu gewinnen. Ja, ich möchte zu ihrer obigen Frage nach dem harmlosen Kindertill sagen, auch er entzieht sich zu sehr pädagogischer Eindeutigkeit und Nützlichkeit, als dass er nicht dem älter gewordenen Kind die Chance einer zweiten weniger philisterhaft-naiven Lektüre geben würde, und in die gleiche Richtung weisend zu den in Runtes Schlusssatz noch einmal angesprochenen Binarismen: Doch, *tertium datur*, wenn wir dazu bereit sind und die Bezeichnung „Taugenichts" als von Sohn wie Erzähler ironisiertes Philistertum wie

sie beide überwinden und möglichst viele Taugenichtse der Beiträge dieser Sektion über die simple Negierung einer personalen wie sozialen Tauglichkeit hinausheben – und sei es nur in der Rolle eines Fragezeichens.

Annette Runte, Henriett Lindner, Alexander Schwarz

Literaturverzeichnis

Bollenbeck, Georg: Till Eulenspiegel. Der dauerhafte Schwankheld. Zum Verhältnis von Produktions- und Rezeptionsgeschichte, Stuttgart 1985.

Buna, Remigius / Dembeck, Till / Stanitzek, Georg (Hg.): Philister. Problemgeschichte einer Sozialfigur der neueren deutschen Literatur, Berlin 2011.

Buna, Remigius et al.: Elemente einer Kulturgeschichte des Philisters. Einleitung. In: Buna, Remigius / Dembeck, Till /Stanitzek, Georg (Hg.): Philister. Problemgeschichte einer Sozialfigur der neueren deutschen Literatur, Berlin 2011, S. 13–55.

Ellrich, Lutz: „Revolutions-Respekt und Standes-Denken". Eichendorffs „Phänomenologie des Politischen". In: Liebrand / Wortmann (Hg.) 2020, S. 293–324.

Hahn, Barbara: Brief und Werk. Zur Konstitution von Autorschaft um 1800. In: Schabert, Ina / Schaff, Barbara (Hg.): Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800, Berlin 1994, S. 145–156.

Korte, Hermann: Joseph von Eichendorff, Reinbek bei Hamburg 2000.

Kreuzer, Helmut: Die Bohème. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart [1968], Stuttgart 2000.

Lickhardt, Maren: Transformationen des Pikarischen / On Transformations of the Picaresque. In: Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 44. Jg., 175 (2014), S. 6–24.

Liebrand, Claudia / Wortmann, Thomas (Hg.): Zur Wiedervorlage. Eichendorffs Texte und ihre Poetologien, Paderborn 2020.

Liebrand, Claudia / Wortmann, Thomas (Hg.): Einleitung. In: Liebrand / Wortmann (Hg.) 2020, S. 1–11.

Link, Jürgen: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird. Opladen 1998.

Link, Jürgen: Normalismus und Antagonismus in der Postmoderne. Krise, New Normal, Populismus, Göttingen 2018.

Luhmann, Niklas: Individuum, Individualität, Individualismus. In: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. Bd. 3, Frankfurt a.M. 1989, S. 149–259.

Mayer, Hans: Außenseiter [1975], Frankfurt a.M. 1981.

Meyer, Hermann: Der Sonderling in der deutschen Dichtung, München 1963.

Nörtemann, Regina: Brieftheoretische Konzepte im 18. Jahrhundert und ihre Genese. In: Ebrecht, Angelika / Nörtemann, Regina / Schwarz, Herta (Hg.): Brieftheorie des 18. Jahrhunderts. Texte, Kommentare, Essays, Stuttgart 1990, S. 211–225.

Pöppel, Nicole: Die Pariser Bohème in der „petite presse". Freibeuter auf dem Boulevard, Stuttgart 2020.
Pikulik, Lothar: „Des Lebens Schauspiel". Spieler und Zuschauer in Eichendorffs erzählter Welt. In: Szewczyk, Grazyna Barbara / Damp-Jarosz, Renata (Hg.): Eichendorff heute lesen, Bielefeld 2009, S. 33–53.
Reckwitz, Andreas: Das hybride Subjekt. Eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne bis zur Postmoderne, Weilerswist 2006 (Studienausgabe: 2010).
Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Berlin 2017.
Rissler-Pipka, Nanette: Duchamp, die Braut und ihre Junggesellen. Ein Spiel zwischen Text und Bild. In: Runte, Annette (Hg.): Literarische „Junggesellen-Maschinen" und die Ästhetik der Neutralisierung / Machine littéraire, machine célibataire et „genre neutre", Würzburg 2011, S. 221–237.
Runte, Annette: Rhetorik der Geschlechterdifferenz. Von Beauvoir bis Butler. Vorlesungen, Frankfurt a.M. 2010.
Rögge, Jörg (Hg.): Recounting Deviance. Forms and Practices of Presenting Divergent Behaviour in the Late Middle Ages and Early Modern Period. Bielefeld 2016.
Scherer, Stefan: Mehrfachbelichtungen. Der form- und funktionsgeschichtliche Ort von Eichendorffs Trauerspielen „um 1830". In: Liebrand / Wortmann (Hg.) 2020, S. 13–40.
Schillinger, Jean: Vorwort. In: Schillinger, Jean (Hg.): Der Narr in der deutschen Literatur im Mittelalter und in der Frühen Neuzeit. Bern et al. 2009, S. 7–13.
Schwarz, Alexander: Leere statt Lehre im „Eulenspiegel". In: Daphnis 40, 1–2 (2011), S. 88–113.
Schwarz, Alexander: Körper, Gender, Eulenspiegel. In: Chloe 47 (2013), S. 325–349.
Schultz, Hartwig: Nachwort. In: Joseph von Eichendorff: Aus dem Leben eines Taugenichts. Novelle. Hg. von Hartwig Schultz. Durchgesehene Ausgabe. Stuttgart 2001, S. 119–126.
Serres, Michel: Der Parasit [1980], Frankfurt a.M. 1981.
Thomä, Dieter: Puer Robustus. Eine Philosophie des Störenfrieds, Berlin 2016.

Giufà und Eulenspiegel, zwei Müßiggänger. Eine Annäherung

Luisa Rubini Messerli (Zürich)

Abstract: Giufà (arab. Ǧuḥā) mit seinem mythischen Vorfahren Nasreddin Hodscha (arab. „nasr ad-din") ist das mediterrane, ja sizilianische Pendant des Till Eulenspiegel. Inwieweit können beide Trickster miteinander verglichen werden? Wie schlagen sich ihre gegensätzlichen Umwelten und Kulturen in ihrem Verhalten nieder und welche Formen von „Devianz" wird ihnen erlaubt oder durch sie ausphantasiert? Die Unterschiede zwischen den jeweiligen Textsorten (aus der Mündlichkeit verschriftlichte Märchen versus gedruckte Historiensammlung bzw. Prosaroman) erzwingen theoretische Vorüberlegungen zu deren Vergleich.

Keywords: Giufà, Eulenspiegel, Gattung.

1. Die Hauptmerkmale der Textkorpora

Es ist naheliegend, bei einem Kongress, der in Sizilien unter dem Banner der Transkulturalität stattfindet, im Rahmen der Sektion zum „Taugenichts" Hermann Botes Eulenspiegel mit Giufà, dem Trickster der Insel schlechthin zu vergleichen. Dessen Abenteuer sind Teil des arabischen Kulturerbes, und von den Arabern müssen die Sizilianer sie direkt gelernt haben. Diesen Vergleich hat die Forschung bisher noch nie angestellt, hingegen hat sie Eulenspiegel immer wieder mit Nasreddin Hodscha verglichen (Wesselski 1911: Bd. 1, 49; Bd. 2, 197, 246, 249; Krause-Akidil 1975). Nach Marzolph, 2005: 210 werde Nasreddin oft herablassend und unzutreffend als „türkischer Eulenspiegel" bezeichnet.

Bei *Eulenspiegel* handelt es sich um ein Werk von mündlich und schriftlich zirkulierenden Stoffen (Hucker 1984: 543), also einem beweglichen, heterogenen Material, dem ein Autor, Redaktor bzw. Kompilator ein Organisationsprinzip eingeprägt hat, so dass es eine klare auktoriale Signatur trägt (Wunderlich 1989: 117–140, 132; Bässler 2005: 30–31). Die Quellenfrage gehört nach Seelbach (1996: 46, Anm. 63) „zu den vertracktesten in der Eulenspiegelforschung", sie sei „noch lange nicht vollständig erschlossen".

Beim *Giufà* geht es hingegen um eine Gruppe von Einzelerzählungen, die – abgesehen von zwei früheren Belegen – erst im 19. Jahrhundert gesammelt wurden, und von denen jede autonom ist, wenngleich zu einem Erzählzyklus gehörend, dem doch eine eigene Kohärenz innewohnt. Sie wurden von verschiedenen Erzählerinnen und Erzählern in Erzählperformanzen

aufgeführt und gehorchen der Logik mündlichen Erzählens,[1] obwohl der Einfluss schriftlicher Überlieferungen auf sie nicht auszuschließen ist (Wechselbeziehung zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit). Nach Corraos Hypothese (2012: 45) findet der früheste Schwank sich im *Pentamerone* I,4 (1634) des Gian Battista Basile, obwohl der Held der Geschichte dort Vardiello heißt. Der Name Giufà und die Gestalt werden zuerst greifbar in der Redewendung „*fari lu Giufà*" (den Giufà spielen), die in Del Bono (1752: 37) folgende Erklärung findet: „so tun, als sei man ungeschickt und einfach [. . .] *stolidum simulare*" (Übersetzung der Autorin, wie alle folgenden Übertragungen). Das etymologische Wörterbuch von Pasqualino (1786: 229) verweist dann auf den Volksglauben, nach dem Giufà berühmt für seine Taten sei, fast wie „Äsop bei den Griechen", wovon der Spruch „fari li fatti di Giufà" und ähnliche Sprüche abgeleitet sind. Den frühesten Schwank mit Giufà als Helden brachte der Latinist Venerando Ganci (1748–1816) heraus. Die Sammlung von 92 gereimten Fabeln und Gedichten (Ganci 1816) erschien posthum und ist verschollen. Von der Zweitausgabe (^{2}1839) ist nur noch ein Exemplar vorhanden (in der Bibliothek von Catania). Pitrè (1872: 183) scheint bereits das Buch (die Zweitausgabe) nur indirekt zu kennen. Corrao (2012: 23) erwähnt Ganci irrtümlicherweise als Autor des 17. Jahrhunderts. Erst Papanti (1873: 72–81) hat den Schwank „Giufà camperi cioè Lu patruni goffu" (Ganci 1839: 99 ff.) zusammen mit einer toskanischen Nachbildung des Agatino Longo (1845: 47 ff.) publiziert. Die Erzählung arabischen Ursprungs (AaTh/ATU 1558 Kleider machen Leute), die zuerst in der Anekdotensammlung „Buch der Geistreichen" des Ibn al-Ǧauzī (gest. 597/1201) erschien, hatte als Protagonisten den Traditionalisten und Koraninterpreten al-A mas. Seit dem 16. Jahrhundert ist der Schwank in das Repertoire der Hodscha-Nasreddin-Anekdoten übernommen worden (Uther 1993: 1425–1430). Eine Variante liest man bereits im 14. Jahrhundert beim Giovanni Sercambi, bei dem Dante Protagonist des Schwankes ist (vgl. Sercambi 1995: Bd. 1, 598–602). Vergleicht man Sercambis Version mit der von Ganci, so gewinnt man den Eindruck, dass letztere nicht von ersterer beeinflusst wurde, sondern eine literarische Bearbeitung einer mündlichen Erzählung darstellt.

Giufàs Schwänke im engeren Sinne erschienen 1870, als Laura Gonzenbach die erste gewichtige Gruppe sizilianischer Märchen auf Deutsch veröffentlichte (vgl. Gonzenbach 1870: Nr. 37/1–14; Gonzenbach ^{2}2019), in der vierzehn Schwänke ihn als Helden haben. Dazu gesellten sich weitere

1 André Jolles' bekannte Theorie der „Einfachen Formen", die den romantischen Gegensatz von Kunstpoesie und Naturpoesie aufgreift und zugleich wie V. J. Propp morphologisch vorgeht und dabei die Totalität der Erzählung im Auge hat, scheint hierzu wenig tauglich. Im Übrigen lässt sein Überblick den Schwank außer Acht, während seine Theorie gerade am Märchen-Genre ihre Grenzen zeigt, vgl. dazu Bausinger 1981: 1211–1226.

dreizehn, als Giuseppe Pitrè (1875: Nr. 190/1–13) die erste Sammlung auf Sizilianisch veröffentlichte. Weitere zwei Schwänke publizierte er 1888 (Pitrè 1888: Nr. 81, 82). Andere Volkskundler haben später weitere Erzählungen nachgetragen, die hier aber außer Acht gelassen werden, weil sich im Laufe der Zeit das narrative Repertoire um die Figur Giufàs als Kristallisationsgestalt ständig erweiterte und Schwänke, die mit anderen Helden (also aus anderen Erzähltraditionen) belegt waren, mit einbezogen wurden.

Ganci präsentiert seine gereimte Erzählung folgendermaßen: „Von Giufà, einer einfachen, groben und ungehobelten Person, wurden einige kuriose Tatsachen erzählt, die die Mütter ihren Kindern zu erzählen pflegten, damit sie sich von ihnen kämmen ließen. Für einen Leser, der kein Narr ist, sind sie in der Tat ungeschickt. Aber inmitten der Unbeholfenheit findet man Bilder, die die Wahrheit sehr gut ausdrücken, und man hört ihnen mit Vergnügen zu. Von diesen Tatsachen werde ich Ihnen nur eine erzählen und dann die Moral auf sie anwenden.“ (Papanti 1873: 74). – Es ist typisch für Kristallisationsgestalten wie Giufà, dass auf sie Erzählungen „vereinigt werden, die ursprünglich mit anderen Protagonisten belegt“ waren (Marzolph 2005: 211).

Wenn es zutrifft, dass der Trickster sich als eine überzeitliche anthropologische Konstante darstellt und seine Schwänke im Allgemeinen als „eine Auslotung dessen gesehen werden können, was jenseits der Kultur- und Gesellschaftsgrenzen liegt“ (Luraghi 2014: 85), sodass er, der an den Schwellen zur Ordnung agiert, dazu beiträgt, die Konturen dieser Ordnung sichtbar zu machen, zu stabilisieren oder zu hinterfragen, so bieten Till und Giufà Ausschnitte zweier gänzlich andersartiger Lachkulturen in historisch, geographisch und sozialer Hinsicht. Die Gebiete, in denen sie beheimatet sind, liegen weit voneinander (im Norden und im Süden bzw. Südosten Europas) entfernt, während zeitlich sich die frühe Neuzeit und das 19. Jahrhundert gegenüberstehen.

Eine weitere Schwierigkeit der Vergleichbarkeit stellt die grundlegende Ambivalenz der beiden Gestalten dar, die sich jeder einseitigen Festlegung oder Deutung entziehen. Wilms (2005: 52) bietet folgende minimale Beschreibung Eulenspiegels: „Er mag nicht arbeiten, er muss Streiche spielen und er erträgt es nicht, ausgelacht [. . .] zu werden. Seine Aktionen zeigen darüber hinaus, dass er sich allen Gegebenheiten anpassen und sein Gegenüber jeweils richtig einschätzen kann.“

Manche Merkmale des einen finden sich beim anderen, während die jeweiligen Narrative gleicherweise Wortwitze, Handlungs- und Situationskomik enthalten. Identische Erzähltypen treten allerdings selten auf, und wenn ja, in anderem Gewand. Hier ist v.a. an den Erzähltypus „Wörtlich nehmen“ (vgl. dazu Kaplanoglu 2014) zu denken[2].

2 Zu den Erzähltypen in Gonzenbach vgl. Gonzenbach 2019, passim. In Pitrè 1875 sind folgende auf Giufà bezogene Typen enthalten: AaTh/ATU 1643 Geld im Kruzifix; 1525D

2. Die Hauptmerkmale der Figuren

Ein ökotypisches, kulturspezifisches Merkmal der sizilianischen Überlieferung ist, dass Giufà oft nicht allein agiert, sondern an der Seite seiner Mutter auftritt. In Gancis Schwank (vgl. Papanti 1873: 74) wird Giufà bereits von seiner Mutter begleitet, die als „arm und ein wenig dumm" erscheint, ihr Sohn als „ein Dummkopf, um nicht zu sagen ein völliger Narr". Bereits hier macht sie ihm Vorwürfe wegen seiner Faulheit. Hingegen ist bei Gonzenbach (1870: 249) Giufà „recht klug", aber seine Mutter „viel klüger als er". Bei Pitrè (1885: Nr. 81) ersetzt der Vater die Mutter. In Werken arabischer Autoren des 10. und 11. Jahrhunderts erscheint bereits Dschuha oft als ein Kind oder Jugendlicher, in Auseinandersetzung mit dem Vater oder der Mutter (Marzolph 1996: 12). Gelegentlich personifiziert dabei die Mutter ähnlich wie bei Eulenspiegel die Autorität, die der Sohn durch „Wörtlichnehmen" unterläuft. Sie übernimmt gleichzeitig die Rolle der Handwerksmeister beim *Eulenspiegel*. – Die Autorität wird in sizilianischen Erzählungen sonst von Richtern, Grundbesitzern und Geistlichen verkörpert (Corrao 2012: 47). So tötet auch Giufà einen Bischof, nachdem die Mutter ihn beauftragt hat, Stieglitze zu jagen (Pitrè 1875: Bd. 3, 372–375).

Dabei kennen Giufàs lose verbundenen Anekdoten keinen biografischen Rahmen, wie ihn Hermann Bote für Till gestaltet hat. Mit dem Ende der Kindheit führt Tills Weg aus der Dorfgemeinschaft „in die Einsamkeit des Landstreichers" (Röcke 1987: 221), ohne festen Wohnsitz, ohne festes Einkommen. Seine Lebensform ist die Wanderschaft. Neben dem Geburtsort werden im Roman alle wichtigsten Städte Nord- und Nordostdeutschlands des 15. und 16. Jahrhunderts erwähnt (Röcke 1987: 228). Dagegen ist der ewig jugendliche Giufà in keinem besonderen sizilianischen Dorf ansässig, was ihm eine ubiquitäre Präsenz verleiht. Auch er ist arm und faul, und besucht höchstens den Markt, die Kirche, gelegentlich ein Festessen.

Zur sizilianischen Überlieferung muss ferner gesagt werden, dass die im 19. Jahrhundert transkribierten Giufà-Schwänke bereits als domestizierte Erzählungen anmuten, die im Verlauf einer jahrhundertealten Überlieferung und allmählichen Zähmung nahezu in Kindermärchen verwandelt wurden. Und doch verraten sie zugleich etwas von der ursprünglichen Subversivität ihres arabischen Vorfahren. Es gibt sehr spärliche Zeugnisse über die Tradition

Theft by Distracting Attention + 1586 Fliege auf des Richters Nase; 1654 Räuber in der Totenkammer; 1600 Der begrabene Schafskopf; 1012 Wettstreit; 1696 Was hätte ich sagen [tun] sollen?; 1585 Pathelin / Sich tot stellen; 1009 Tür bewacht; 1610 Teilung von Geschenk; 1218 Numskull Sits on Eggs to Finish the Hatching; 1262. In Pitrè 1888 finden sich Mot. J 1382.1 und AaTh/ATU 1600, Der begrabene Schafskopf. Zu den Erzähltypen in Eulenspiegel vgl. Hucker 1984: 546–547.

des mündlichen Erzählens im Sizilien des 19. Jahrhunderts im Allgemeinen (Schenda/Senn 1991: 521; Rubini 1998: 174–178). Zum Erzählen von Schwänken im 20. Jahrhundert spricht Sciascia von einer nahezu „rahmenden" Funktion der komischen Folklore bei der narrativen Performanz: Die Nachbarschaft versammelte sich, um die Ereignisse des Dorfes „zu verhandeln" und Märchen und Geschichten zu erzählen. Darin ging es oft um Schuld und Tragödie und „vielleicht, um sie aufzulösen, damit die Kinder keine Bilder davon in ihren Träumen hätten [. . .], platzte an einem bestimmten Punkt, wie um die Versammlung zu beenden und aufzulösen, [. . .] Giufà herein". Seine Geschichten wirkten „wie eine Farce: damit die Leute ohne böses Blut zu Bett gehen würden. Die Visionen oder Darstellungen des Grauens und des Todes ‚verderben das Blut'; die des Komischen, das Lachen, das sie hervorrufen, bereichern es hingegen" (Sciascia 1991: 8–9).

Der Eigenname Giufà, der sich vom arab. Dschuha (Ǧuḥā) ableitet, indiziert den Raum, in dem die Erzählungen ihren Ursprung haben. Der erste nachweisbare literarische Beleg von einem Protagonisten namens Ǧuḥā, der in späterer Zeit „eine heute kaum mehr in allen Einzelheiten zu entwirrende Verknüpfung mit der Gestalt des Nasreddin einging", die im türkischen Einflussbereich zuhause ist (Marzolph 2005: 210), findet sich in der arabischen Literatur des 9. Jahrhundert im „Maultierbuch" (Kitāb al – Biġāl) des großen Literaten al-Ǧāḥiz (gest. 255/868). Die arabische literarische Überlieferung lässt sich dann weiter verfolgen über ein Bücherverzeichnis aus dem 11. Jahrhundert eines Bagdader Buchhändlers bis hin zur ersten, erst 1864 gedruckten, Sammlung in arabischer Sprache (vgl. Marzolph 2005: 210–211), die zur Bildung eines weitgehend genormten Repertoires beitrug.

Es ist also davon auszugehen, dass nicht die arabische gedruckte Überlieferung die sizilianische Folklore beeinflusst hat, sondern mündlich tradierte Erzählungen ab einem unbestimmten Datum: Die Sarazenen landeten ja auf der Insel 827 und blieben dort zwei Jahrhunderte, bis sie von den Normannen verdrängt wurden (Schlicht 2008: 43–48).

> „In der Zeit der arabischen Herrschaft [. . .] wurden das Fundament der Mentalität, der Kultur und der Kunst gelegt, die in der sizilianischen Geschichte der Neuzeit so viel Widerhall finden sollten. Damals war der Hafen von Trapani die natürliche Brücke zwischen Afrika und Sizilien und förderte die Bildung jener ethnischen Gruppen, die sich später mit der einheimischen Bevölkerung vermischen sollten [. . .] Gerade mit den Arabern erreichte die jüdische Auswanderung auf die Insel ihren Höhepunkt [. . .] Dieser Austausch von Bevölkerungen, Aktivitäten und Ressourcen hörte mit dem Ende der arabischen Herrschaft nicht auf" (Costanza 2012: 19, vgl. Braudel 2009).

Für den Vergleich mit den Geschichten von Giufà scheint es angemessen, Texte aus dem 9. bis 17. Jahrhundert in der von Marzolph zusammengestellten

historischen Sammlung in Betracht zu ziehen (vgl. Marzolph 1996: 24–64). Ein nicht unerheblicher Anteil an diesen frühesten Schwänken enthält obszöne und skatologische Motive, später auch blasphemische. Hingegen, wie schon Leonardo Sciascia feststellt, gibt es keine einzige Giufà-Geschichte, in der er sich von Eros angezogen oder berührt fühlt (Sciascia 1991: 10). Das gilt auch für Eulenspiegel. Dagegen fehlen skatologische Motive, die bei diesem eine Konstante darstellen und seine „Verachtung jeglicher Form von Gemeinschaft“ demonstrieren (Röcke 1987: 230; zur Skatologie im Roman vgl. ferner Heinritz 2002: 17–34; Worm 1996: 120–121, 117; Seepel 1998: 93–129; zu sexuellen Anspielungen Schwarz, 1991: 126; zur fehlenden Erotik Wilms 2005: 69).

Italo Calvinos klassische Definition – „Giufà ist der Dumme, der immer ohne Schaden davonkommt“ (Calvino 1993: 1166) – wird vom Sizilianer Sciascia folgendermaßen hinterfragt:

> „In diesen Erzählungen [. . .] ist Giufàs Unsinn kein Unsinn, und in der Tat, während er von einer Übertretung zur anderen geht, von der Verletzung der Autorität zu Diebstahl und Mord, entsteht der Verdacht des Fingierens, der Verlogenheit, sogar der Perversität. Liegen wir weit daneben, wenn wir sagen, dass Giufà den Traum von der Straffreiheit verkörpert?“ (Sciascia 1991: 12–13).

Versuchen wir beides zu kombinieren, so ließe sich vielleicht mutmaßen, dass bei Bote die genauen sozial-historischen und geografischen Koordinaten dazu beitragen, der Radikalität von Tills Streichen einen realistischen Hauch mit bedrohlichem Charakter, der sich in Aggression, Egoismus und Verletzung von Tabus manifestiert, zu verleihen. Dagegen erscheinen Giufàs (un)sinnige Taten in eine unreale Welt eingeschlossen, in der alles (von Verletzung von Autorität bis zu Mord) lizensiert wird, und ohne Gewalt und Spott zu ernst zu nehmen. In beiden Fällen aber gestaltet sich die Narration der Schwänke als eine imaginative, kritische Widerstandsform und übt die Zuhörenden und Lesenden darin ein. Was Sciascia die Verkörperung eines Traumes durch Giufà nennt, lässt sich durchaus auf Eulenspiegels haarsträubende Handlungen übertragen und vielleicht auch auf andere Erzählungen von Müßiggängern – Außenseitern – Trickstern – Narren – Taugenichtsen.

Literaturverzeichnis

AaTh/ATU = Uther, Hans-Jörg: The Types of international Folktales. A Classification and Bibliography, 1–3. Helsinki 2004 (FF Communications, S. 284–286).

Aichmayr, Michael: Eulenspiegel und die Frauen. Zur kulturellen Dimension von Schelmen, Schalkfiguren und Bösewichtern. In: Eulenspiegel-Jahrbuch 2000, S. 41–58.

Aiello, Giuseppe; Cusumano, Antonino (Hgg.): Islam in Sicilia. Un giardino tra due civiltà. Sezione antropologica. Migrazioni. Gibellina: o.D. 2012.

Auerbach, Erich: Adam und Eva. In: Ders.: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Tübingen/Basel: Franke 1946, S. 139–166.

Bachorski, Hans-Jürgen: Allseitiger Beschiss und schmerzhafte Einsichten in der neuen Zeit. Dil Ulenspiegel zwischen Magdeburg und Braunschweig. Nebst einigen Überlegungen zum Unterschied von Heimatkunde und Literaturgeschichte. In: Schandera, Gunter; Schilling, Michael; Schade, Dieter (Hgg.): Prolegomena zur Kulturgeschichte und Literaturgeschichte des Magdeburger Raums. Magdeburg: Scriptum 1999, S. 61–78.

Bässler, Andreas: *Ulenspiegel* und die orale Rezeption von Schwankliteratur. In: Eulenspiegel-Jahrbuch 2005, S. 13–40.

Basile, Gian Battista: Lo cunto de li cunti. Hg. von Michele Rak. Milano: Garzanti 1999.

Basile, Giambattista: Das Märchen der Märchen. Das Pentamerone. Hg. von Rudolf Schenda. München: Beck [2]2015 (2000).

Bausinger, Hermann: Einfache Formen. In: EM, Bd. 3 (1981), S. 1211–1226.

Bote, Herrmann: Ein kurzweiliges Buch von Till Eulenspiegel aus dem Lande Braunschweig. Wie er sein Leben vollbracht hat. Sechsundneunzig seiner Geschichten. Hg., in die Sprache unserer Zeit übertragen und mit Anmerkungen versehen von Siegfried H. Sichtermann. Frankfurt a.M.: Insel 1978.

Braudel, Fernand: La Méditerranée: l’espace et l’histoire. Paris: Flammarion 2009.

Butler, Judith: Hass spricht: zur Politik des Performativen. 4. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013 (Original [1]1997).

Calvino, Italo: Fiabe italiane raccolte dalla tradizione popolare durante gli ultimi cento anni e trascritte in lingua dai vari dialetti. Milano: Mondadori 1993 (Torino [1]1956).

Corrao, Francesca Maria (Hg.): Giufà il furbo, lo sciocco, il saggio. Prefazione di Leonardo Sciascia. Milano: Mondadori 1991.

Corrao, Francesca: Le storie di Giufà: un ponte di risate tra diverse civiltà. In: Aiello/Cusumano 2012, S. 44–51.

Costanza, Salvatore: Tra Sicilia e Tunisia relazioni e insediamenti. In: Aiello/Cusumano 2012, S. 19–25.

Cusumano, Antonino: Migrazioni. In: Aiello/Cusumano 2012, S. 12–17.

Del Bono, Michele: Dizionario siciliano italiano latino. 3 Bde. Palermo: Stamperia de’ SS. Appostoli 1751–1754.

EM = Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Begründet von Kurt Ranke. Hg. von Rolf Wilhelm Brednich et al. 15 Bde. Berlin/New York: de Gruyter 1977–2015.

Foucault, Michel: Historie de la folie à l’âge classique. Paris: Gallimard 1972.

Ganci, Venerando: Favuli ed autri poesii. Catania: Pietro Giuntini [2]1839 ([1]1816).

Gonzenbach, Laura: Sicilianische Märchen aus dem Volksmund gesammelt. Mit Anmerkungen von Reinhold Köhler und Einleitung von Otto Hartwig. 2 Teile. Leipzig: Engelmann 1870.

Gonzenbach, Laura: Fiabe siciliane rilette da Vincenzo Consolo. Hg. von Luisa Rubini. Roma: Donzelli [2]2019 ([1]1999).

Hansen, William: Scheinbuße (AaTh 1804, 1804 A–B). In: EM, Bd. 11 (2004), S. 1314–1319.
Heinritz, Reinhard: Erde zu Erde. Fäkalmotiv im *Dyl Ulenspiegel*. In: Eulenspiegel-Jahrbuch 2002, S. 17–34.
Herrmann, Steffen: Beleidigung. In: Gudehus, Christian; Christ, Michaela (Hgg.): Gewalt: Ein interdisziplinäres Handbuch. Stuttgart: Metzler/Peschel 2013, S. 110–115.
Hucker, Bernd Ulrich: Eulenspiegel. In: EM, Bd. 4. Berlin/New York: de Gruyter 1984, S. 538–563.
Huse, Ulrich: Feuer: Fernwirkung des F.s (AaTh 1262). In: EM, Bd. 4 (1984), S. 1083–1087.
Iser, Wolfgang: Das Komische: ein Kipp-Phänomen. In: Preisendanz/Warning 1976, S. 398–401.
Jolles, André: Einfache Formen; Legende, Sage, Mythe, Rätsel, Spruch, Kasus, Memorabile, Märchen, Witz. Halle: Niemeyer 1930.
Kaplanoglou, Marianthi: Wörtlich nehmen. In: EM, Bd. 14 (2014), S. 995–1003.
Könneker, Barbara: Das Volksbuch von *Ulenspiegel*. In: Wunderlich, Werner (Hg.): Eulenspiegel-Interpretationen. München: Fink 1979, S. 108–130 (urspr. 1970).
Krause-Akidil, Inci: Nasreddin Hodscha und Till Eulenspiegel. Eine Studie zur vergleichen Schwankforschung. Philipps Universität-Marburg. Habilitationsschrift. Marburg 1975.
Krüger, Erich: Die komischen Szenen in den deutschen geistlichen Spielen des Mittelalters. Hamburg: Bechstein 1931.
Lanza, Diego: Lo stolto di Socrate, Eulenspiegel, Pinocchio e altri trasgressori del senso comune. Torino: Einaudi 1997.
Lindow, Wolfgang (Hg.): Ein kurtweilig Lesen von Dil Ulenspiegel. Nach dem Druck von 1515. Stuttgart: Reclam 1997 (Universal-Bibliothek; 1687).
Longo, Agatino: Aneddoti siciliani. Catania: Musumeci Papale 1845.
Lüthi, Max: Dümmling, Dummling. In: EM, Bd. 3 (1981), S. 937–946.
Luraghi, Nino: The Cunning Tyrant: The Cultural Logic of a Narrative Pattern. In: Moreno, Alfonso; Thomas, Rosalind (Hgg.): Patterns oft the Past. Epitēdeumata in the Greek Tradition. Oxford: Oxford University Press, S. 67–92.
Marzolph, Ulrich: Ex Oriente Fabula. Beiträge zur narrativen Kultur des islamischen Vorderen Orients. Teil 1. Dortmund: Verlag für Orientkunde 2005.
Marzolph, Ulrich: Nasreddin Hodscha, 666 wahre Geschichten. übers. und hrsg. von Ulrich Marzolph. München: Beck, 1996.
Marzolph, Ulrich/ Baldauf, Ingeborg: Hodscha Nasreddin. In: EM, Bd. 6 (1990), S. 1127–1151.
Meier, Cristel: Sakralität und Komik im lateinischen Drama der Frühen Neuzeit. In: Gvozdeva, Katja; Röcke, Werner (Hgg.): „risu sacer – sacrum risibile“. Interaktionsfelder von Sakralität und Gelächter im kulturellen und historischen Wandel. Bern et al.: Lang 2009, S. 163–187.
Moser-Rath, Elfriede: Gast. In: EM, Bd. 5 (1987), S. 718–727.
Papanti, Giovanni: Dante, secondo la tradizione e i novellatori. Livorno: Vigo 1873.

Pasqualino, Michele: Vocabolario siciliano etimologico, italiano, e latino. 5 Bde. Palermo: Reale Stamperia 1785–1795.

Pitrè, Giuseppe: Studi di Poesia popolare. Palermo: Pedone-Lauriel 1872.

Pitrè, Giuseppe: Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani raccolti ed illustrati. Con discorso preliminare, Grammatica del dialetto e delle parlate siciliane, Saggio di novelline albanesi di Sicilia e Glossario. 4 Bde. Palermo: Pedone Lauriel 1875. Faksimile-Ausg.: Palermo: Edikronos 1982.

Pitrè, Giuseppe: Fiabe e Leggende popolari siciliane raccolte ed illustrate. Palermo: Pedone Lauriel 1888. Faksimile-Ausg.: Bologna: Forni 1981.

Pitrè, Giuseppe: Märchen aus Sizilien. Übers. und hg. von Ruldolf Schenda und Doris Senn. München: Diederichs 1991 (Die Märchen der Weltliteratur 155).

Preisendanz, Wolfgang; Warning, Reinhold (Hgg.): Das Komische. München: Finck 1976 (Poetik und Hermeneutik; 7).

Ridder, Klaus: Erlösendes Lachen. Götterkomik – Teufelskomik – Endzeitkomik. In: Ziegeler, Hans-Joachim (Hg.): Ritual und Inszenierung. Geistliches und weltliches Drama des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Tübingen 2004, S. 195–206.

Röcke, Werner: Die Freude am Bösen. Studien zu einer Poetik des deutschen Schwankromans im Spätmittelalter. München: Fink 1987.

Röcke, Werner: Schwankroman. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Hg. v. Georg Braungart; Harald Fricke; Klaus Grubmüller; Jan-Dirk Müller; Friedrich Vollhardt; Klaus Weimar. Bd. 3. Berlin/New York: de Gruyter 2003, S. 410–412.

Röcke, Werner: Höllengelächter und Verlachen des Teufels. Inversionen von Lach- und Gewaltgemeinschaften im geistlichen Spiel des Spätmittelalters. In: Ansorge, Claudia; Dietl, Cora; Knäpper, Titus (Hgg.): Gewaltgenuss, Zorn und Gelächter. Die emotionale Seite der Gewalt in Literatur und Historiographie des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Göttingen: V & R unipress 2015, S. 147–159.

Rubini, Luisa: Fiabe e mercanti in Sicilia: La rS. accolta di Laura Gonzenbach. La comunità di lingua tedesca a Messina nell'Ottocento. Firenze: Olschki 1998 (Biblioteca di Lares; Nuova Serie 53).

Schenda, Rudolf; Senn, Doris: Nachwort zu: Pitrè 1991, S. 300–322.

Schlicht, Alfred: Die Araber und Europa. 2000 Jahre gemeinsamer Geschichte. Stuttgart: Kohlhammer 2008.

Schneider, Peter: Identität und solche Sachen. Kolumnen. Basel: Zytglogge Verlag 2016.

Schnell, Rüdiger: Geistliches Spiel und Lachen. Überlegungen zu einer Ästhetik der Komik im Mittelalter. In: Grebe, Anja; Staubach, Nikolaus (Hgg.): Komik und Sakralität. Aspekte einer ästhetischen Paradoxie in Mittelalter und Früher Neuzeit. Frankfurt a.M. et al. 2005, S. 76–93.

Schwarz, Alexander: Besprechung von: Beutin, Wolfgang: Sexualität und Obszönität. In: Eulenspiegel-Jahrbuch 1991, S. 126.

Sciascia, Leonardo: L'arte die Giufà. In: Corrao 1991, S. 7–15.

Seelbach, Ulrich: „Dass wir ein Knopff an Faden machen“ – Desiderate der Eulenspiegelforschung. In: Eulenspiegel-Jahrbuch 1996, S. 13–47.

Seepel, Horst-Joachim: Das skatologische Element im Volksbuch von Dyl Ulenspiegel. In: Eulenspiegel-Jahrbuch 1998, S. 93–129.

Sercambi, Giovanni: Novelle. Nuovo testo critico con studio introduttivo e note, hg. von Giovanni Sinicropi. 2 Bde. Firenze: Le Lettere 1995.

Stempel, Wolf-Dietrich: Ironie als Sprechhandlung. In: Preisendanz/Warning 1976, S. 205–235.

Straparola, Giovan Francesco: Le Piacevoli Notti. Hg. von Donato Pirovano. 2 Bde. Roma: Salerno 2000.

Uther, Hans Jörg: Geld im Kruzifix (AaTh 1643). In: EM, Bd. 5 (1987), S. 958–963.

Uther, Hans-Jörg: Kleider machen Leute (AaTh 1588). In: EM, Bd. 7 (1993), S. 1425–1430.

Wesselski, Albert (Hg.): Der Hodscha Nasreddin. Türkische, arabische, berberische, maltesische, sizilianische, kalabrische, kroatische, serbische und griechische Schwänke gesammelt und hg. von A. W. 2 Bde. Weimar: Duncker 1911.

Wilms, Eva: Überlegungen zum *Eulenspiegel*. In: Eulenspiegel-Jahrbuch 2005, S. 41–72.

Wolf, Gerhard. Inszenierte Wirklichkeit und literarisierte Aufführung. In: Müller, Jan-Dirk (Hg.): „Aufführung“ und „Schrift“ im Mittelalter und Früher Neuzeit. Stuttgart/Weimar: Metzler 1996, S. 356–380.

Worm, Heinz Lothar: „Ein gutes Kind gehorcht geschwind“. Der perpetuierte Misserfolg bei der Suche nach Liebe. In: Eulenspiegel-Jahrbuch 1996, S. 111–129.

Wunderlich, Werner: Ein Schalk, der Böses dabei denkt: Till Eulenspiegel. In: Ders. (Hg.): Literarische Symbolfiguren. Von Prometheus bis Sveijk, Beiträge zu Tradition und Wandel. Bern/Stuttgart: Haupt 1989, S. 175–181.

Ein Taugenichts vor Eichendorff: Christian Reuters *Schelmuffsky* als Taugenichts

Gudrun Bamberger (Tübingen)

Abstract: Christian Reuter lässt seinen Protagonisten Schelmuffsky im gleichnamigen Roman eine prekäre Position zwischen Wahrheitsbekundungen und eindeutigen Fiktionalitätsanzeichen einnehmen. Passend zum regelrechten Taugenichts scheitert die Selbstbeschreibung des braven, tadellosen Charakters an der Gestaltung der Erzählung selbst. Besonders aufschlussreich ist für die Konturierung Schelmuffskys als Taugenichts sein Verhältnis zum Adel und zu Frauen aller Schichten. Seine Wirkung auf die ihn umgebende Gesellschaft rückt ihn allein bereits in ein pikareskes Licht. Es zeigt sich ein kontrastreiches Spiel des Textes mit zeitgenössischen Tendenzen wie der Galanterie und der kulturellen Umgebung Leipzigs. Hier schließt sich die Frage nach philosophischen Voraussetzungen der erzählerischen Position und der Geschlechterkonzeptionen an, die zeigen, wie eine geschlechtliche Differenzqualität auf soziales wie literarisches Parasitentum hinweisen kann. Diesem Zusammenwirken geht der Beitrag nach.

Keywords: Schelmuffsky, Fiktionalität, Galanterie, unzuverlässiges Erzählen, Gesellschaftskritik.

Christian Reuters 1696 und 1697 erschienener Roman in zwei Teilen zeichnet sich durch die maximale Kennzeichnung von Fiktionalität und deren Grenzen aus. Von Beginn an versucht der Erzähler in Gestalt des Schelmuffsky selbst seinen Status als besonders edler, besonders schlauer, braver, schlicht als positiver Charakter und ehrlicher Erzähler zu betonen. Schon seine wundersame Geburtsszenerie, die er bei jeder Gelegenheit erzählt und die ihre Wirkung auch nicht zu verfehlen scheint, weist in diese Richtung. Ausgelöst von der Begegnung seiner Mutter mit einer Ratte wird er vorzeitig, aber im vollen Besitz von Sprache, Orientierungsfähigkeit und Selbstständigkeit, geboren. Nach dem missglückten Versuch, auf seriösem Weg als Kaufmann Fuß zu fassen, zieht er los und erlebt zahlreiche Reiseabenteuer, die ihn nach Italien, Schweden und zum Großmogul nach Indien führen. Zumindest erzählt er das ausführlich und aus seiner intradiegetischen Position heraus.

Besonders aufschlussreich für die Konturierung Schelmuffskys als Taugenichts ist sein Verhältnis zum einen zum galanten Adel und zum anderen zu Frauen aller Schichten. Seine Wirkung auf Frauen, die nur scheinbar standes- oder verhaltenskonform mit dem vom Schicksal vermeintlich Begünstigten umgehen, rückt ihn allein bereits in ein pikareskes Licht. Hier schließt

sich die Frage nach theoretischen bzw. philosophischen Voraussetzungen des Gattungsbegriffs der Reisesatire und der Geschlechterkonzeptionen an, die zeigen, wie eine geschlechtliche Differenzqualität auf soziale wie literarische Störungen hinweisen kann. Zur Legitimation seines Erzählens und Beglaubigung seines Erlebten zitiert Schelmuffsky wiederholt die Personen, auf die er im Verlauf der Reise getroffen sei. Diese Art der polyphonen Diegese (Roggenburg 2020: 97) wird jedoch spätestens im zweiten Erzählschritt, ebenfalls durch das Einschalten einer weiteren Stimme, unterbrochen, ja sogar getilgt. Denn anders als dem klassischen Pikaro gelingt es ihm nicht, den Schein aufrecht zu erhalten. Im Gegenteil löst der Erzähler Schelmuffsky selbst die Satire in einem zweiten Teil, der sich in den letzten Kapiteln des ersten Teils andeutet, auf und entlarvt sich als Lügner und als Taugenichts gleichermaßen. Dieser Umstand ließe sich zwar leicht mit dem Verweis auf Fiktionalität lösen, allerdings ist die Erzählstrategie darauf nicht explizit angelegt. So heißt es im Titel, es handle sich um eine „curiöse“, „gefährliche“, aber auch um eine „wahrhafftig“ Geschichte. Der Erzähler Schelmuffsky bestätigt sogleich: „da doch beym Sapperment alles wahr ist und der Tebel holmer nicht ein eintziges Wort erlogen“ (Reuter 2014: 10).

In der Forschung wurde bislang vor allem der wundersamen Geburt, dem Genre der Reisesatire und dem plötzlichen Wissensvorsprung in einem kulturell determinierten Umfeld Aufmerksamkeit geschenkt. Der Rolle des Protagonisten in Auseinandersetzung mit dem anderen Geschlecht im galanten Kontext, die die Nichtigkeit seiner Erzählung durch die gewählte Selbstpositionierung zuallererst sichtbar macht, wurde bislang kaum nachgegangen.

Meine These lautet, dass sich im *Schelmuffsky* die besondere Abhängigkeit der Gesellschaft von der Bewertung durch den Taugenichts in seiner Funktion als Narr und damit Kritiker der Gesellschaft und des Literatursystems gleichermaßen zeigt. Reuter kommentiert insbesondere den Zustand der Leipziger Literatur- und Kulturszenerie des ausgehenden 17. Jahrhunderts, nicht nur, aber auch, um sich an seiner ehemaligen Hauswirtin Anna Rosine Müller zu rächen, die ihn aus seinem Zimmer geworfen hatte. Der Streit mit besagter Wirtin ging so weit, dass Reuter vom Studium an der Universität Leipzig ausgeschlossen wurde und in seiner Schlampampe-Reihe mit der Wirtin abrechnet; der *Schelmuffsky* ist nachweislich ihrem ältesten Sohn, Eustachius, nachempfunden (vgl. Schillinger 2017: 83). Die Ausgestaltung der Erzählung folgt dabei einer reizvollen Varianz zwischen hyperbolischem Erfolg und Misserfolg, der aber in den meisten Fällen durch den Erzähler umgedeutet wird (Warning 2016: 35). Der Taugenichts wird in Reuters Text durch zwei Widersacher sanktioniert und kategorisiert. Diesem speziellen Erzählzusammenhang gehe ich in den beiden Teilen: 1. „Schelmuffsky und die Frauen im galanten Spiel“ und 2. „Der ungläubige Zuhörer und der unzuverlässige Erzähler“ nach.

1. *Schelmuffsky und die Frauen im galanten Spiel*

Dass sich der *Schelmuffsky* innerhalb der Literaturtradition unterschiedlicher Ankerpunkte versichert, zeigen die zahlreichen Liebesangelegenheiten und deren Rahmenumstände. Auf eine spezifische historische Besonderheit möchte ich näher eingehen, die einen Kommentar zu Literatur und Kulturverhalten des 17. Jahrhunderts liefert und jeweils anhand von weiblichen Figuren im Roman ausgehandelt wird. Der erste Aspekt bezieht sich auf die Galanterie des ausgehenden 17. Jahrhunderts.

Galanterie bezeichnet im 17. Jahrhundert vornehmlich die höfliche, liebenswürdige Verhaltensweise eines Mannes, der durch spezifische Interaktionen mit einer Frau, die ihn zu diesem Verhalten erzieht, deren Gunst erwirbt. Anders als in einer herkömmlichen Liebesbeziehung geht es bei der Galanterie um das spielerische Umschmeicheln, das allerdings eine soziale Leistungsbereitschaft erfordert und als sozialgeschichtliche und ästhetische Tendenz der Zeit nicht unterschätzt werden sollte (vgl. Steigerwald 2011: 17–24). Dass die Bemühung um anständige höfische Manieren und Bildung als galanter Diskurs vorherrschend war, zeigt Christian Thomasius' Definition der Galanterie in einer Vorlesungsankündigung von 1687 zum Thema „Discours" *Welcher Gestalt man denen Frantzosen in gemeinem Leben und Wandel nachahmen solle*:

> „etwas gemischtes" sei die Galanterie „so aus dem je ne scay qvoy, aus der guten Art etwas zuthun / aus der manier zu leben / so am Hoffe gebräuchlich ist / aus Verstand / Gelehrsamkeit / einen guten judicio, Höfflichkeit / und Freudigkeit zusammen gesetzet werde/ und deme aller zwang / affectation, und unanständige Plumpheit zuwieder sey" (Thomasius 1970: 19).

Als Student an der Universität Leipzig wird Christian Reuter diese Tendenz der aktuellen Philosophie nicht entgangen sein. Allerdings wurde konstatiert, dass die französische Mode der Salon-Kultur im deutschsprachigen Raum keine Realität geworden sei, sondern vornehmlich auf dem Papier stattgefunden habe (Florack 2012: 143).

Schelmuffsky setzt sich mit dieser Mode in seinem Fabulieren inhaltlich wie formal auseinander und bewertet sie als Figur des Dritten, obwohl er der Protagonist und autodiegetische Erzähler ist. Die spezifische Funktion, die Schelmuffsky als Taugenichts-Figur einnimmt, ist ein Korrektiv einer sozialgeschichtlichen Konstellation, aber auch der Literaturtradition, deren Gültigkeitsanspruch sich die Erzählung mithilfe ihres unzuverlässigen Erzählers entzieht: verabschiedet werden nicht nur der galante Diskurs, sondern auch die scheinbar objektive Gattung semifiktionaler Reiseliteratur, ritterliche Erzählungen nach Vorbildern des Artuskreises und die Amadis-Reihe, deren Beliebtheit zwar gegen 1700 drastisch abgenommen hatte, deren Erbe

allerdings im galanten und höfisch-historischen Roman noch erkennbar war. Der galante Roman markiert einen Wechsel „des soziologischen Ortes der deutschen Literatur vom Hof zur Stadt“ (Stauffer 2018: 22). Im *Schelmuffsky* ist beides gleichermaßen anzutreffen.

Der ersten amourösen Begegnung mit der Dame Charmante geht ein reger Briefwechsel voraus, der dem galanten Kommunikationsverhalten und der Komplimentierkunst nachempfunden ist. Schelmuffsky betont bei jeder Gelegenheit, dass die anderen ihn für einen braven Kerl halten – eine Beurteilung, die ihm im Grunde selbst nicht zustünde, wäre er nicht gleichzeitig der Erzähler seiner Geschichte.

Charmantes Briefeschreiben und Schelmuffskys eigenwilliges Antworten können als Reflex auf Talanders 1692/1696 in Leipzig erschienene: *Des galanten Frauenzimmers Secretariat-Kunst; oder Liebes- und Freundschaffts-Briefe; nebst einem nöthigen Titular-Büchlein* und des Romans *Neu = eröffnetes Liebes = Cabinett des galanten Frauenzimmers* von 1694 gedeutet werden.

Im ersten Brief des *Liebes-Cabinetts* möchte die angeschriebene Dame aus der Konversation mit dem Herren etwas lernen, genauer gesagt, über die Conduite und die Konversation selbst. Sie möchte fortan „etwas Schätzbares [. . .] haben/ als anietzo/ da mir der bißherige Mangel der Bekanndschafft mit galanten Leuten zur Entschuldigung meiner Einfalt dienen muß“ (Talander 1696: 2). Der antwortende Svlvander zeigt sich höchst bereit, mit der Dame in Kontakt zu treten, hofft aber durch sein Verhalten keinen Anstoß erregt zu haben. Diese Ausrichtung auf das Ansehen des Herren bei der Dame und der beobachtenden Gesellschaft bestimmt die Spielregeln galanter Conduite.

Das überträgt Reuter in den Kontext der Schelmenlogik und verkehrt die Vorzeichen: Nach einem Abendessen lässt Charmante Schelmuffsky einen Brief zukommen, auf den dieser hinlänglich und mit Forderungen gespickt antwortet. Die Konversation bei Tisch wird fortgesetzt, wobei die zentralen Begriffe „galant“ und Conduite im Erzähltext fallen.

Schelmuffsky kann außerdem immer wieder seine wundersame Geburt erzählen, um genau zu sein, 19-mal im Roman. Vier Monate zu früh sei er aus Neugier auf eine Ratte, die seine Mutter erschrecken habe lassen, zur Welt gekommen und habe direkt sein Dasein kommentieren können. Just nach dieser Begebenheit fragt die Dame Charmante. Die wiederholte Betonung Schelmuffskys, bei all den Anwesenden einen höchst positiven Eindruck hinterlassen zu haben, gehört ebenfalls in diesen Zusammenhang.

Im Umgang mit Charmante zeigt sich Schelmuffsky der Gesellschaft in Formen kultureller Aneignungen ausgesetzt, die sowohl auf ihn als bewertenden Erzähler als auch in dieser Fehlleistung auf die Formen selbst zurückwirken:

> „Wie derselbe Tantz aus war, so schlossen sie alle mit einander einen Kreiß und fingen an Schlangenweise zu tantzen; meine Charmante, die muste nun in den

> Creiß hinein treten und drinnen alleine tantzen. O Sapperment! was kunte das Mensche Schlangenweise im Kreisse herum drehen, daß ich auch der Tebel hol mer alle Augenblicke dachte, ietzt fällt sie übern Hauffen! Allein es war, als [ob] ihr nichts drum wäre. Die andern Mädgens dantzten der Tebel holmer galand auch“. (Reuter 2014: 42)

Obwohl die Erfolgsbekundung des Erzählers etwas anderes suggeriert, findet sich der handelnde Schelmuffsky in einer Situation der Ausgeschlossenheit wieder: Es bilden sich ein innerer und ein äußerer Kreis. Er verharrt zunächst in ausschließlicher Beobachtung und verweist auf die maximale Differenz zur Gesellschaft, denn er kann nicht tanzen, Charmante als Teil der höfisch-gebildeten und galanten Schicht dafür ausgesprochen gut.

Es ist allerdings nicht nur die Episode mit Charmante und später mit der Jungfer Damigen oder der unglücklichen Lisette, die in amourösen Kontexten stehen, sondern bereits seine wundersame Geburt, die von zwei weiblichen Figuren begleitet wird: logischerweise seine Mutter, die eine Ratte erblickt, und die Schwester, durch deren Beine die Ratte entkommt. Die Zeugenschaft der wundersamen Geburt ist durchweg weiblich, wobei die Schwester die Situation nicht bewertet, während die Mutter Schelmuffsky selbst für die Ratte hält und nach ihm schlägt, woraufhin er gezwungen ist zu reden: die Grundbedingung für galante Kommunikation in späteren Episoden.

In der oben angesprochenen Tanzgesellschaft sticht Schelmuffsky erstmals als Unwissender heraus; er thematisiert dies jedoch und bettet es in den eigenen Deutungshorizont:

> „Ich entschuldigte mich zwar erst und sagte: Wie daß ich nemlich ein brav Kerl wäre, den zwar was rechts aus den Augen funckelte, aber tantzen hätte ich noch nicht recht gelernet. Es halff aber der Tebel hohlmer kein Entschuldigen, die Dames trugen mich mit samt den Stuhle in den Tantz-Kreiß hinein und küpten mich mit den Stuhle um, daß ich der Tebel hohlmer die Länge lang hinfiel! Ich stunde aber mit einer sehr artigen Mine wiederum auf, daß sich auch die gantze Compagnie auf den Tantzboden über mich sehr verwunderte und ein Cavalier immer zu den andern sagte: daß ich wohl einer von den bravsten Kerlen auf der Welt seyn müste.“ (Reuter 2014: 43)

Obwohl er sich in einer denkbar prekären Situation wiederfindet, die ihn vor den anderen Teilnehmern des Tanzes blamiert, weiß der Protagonist seine vorübergehende Niederlage als Erfolg wiederzugeben, denn auch diese Situation spiegelt nur seine Vorzüglichkeit wider, die in diesem Fall – der Conduite folgend – ein anwesender Cavalier beteuert.

Eine ähnliche Exponiertheit geschieht während einer Hochzeit, zu der Schelmuffsky ein Epithalamium beisteuert. Ähnlich wie die Briefe zwischen ihm und Charmante fungiert das verschriftlichte Gedicht als

Beglaubigungsmarker im Text, der der Begegnung mit dem Vetter im zweiten Teil zunächst diametral, weil zumindest suggestiv materiell-beglaubigt entgegensteht.

2. Der ungläubige Zuhörer und der unzuverlässige Erzähler

Wie die Auseinandersetzung mit der Galanterie und damit verbunden dem weiblichen Geschlecht gezeigt hat, dreht sich der gesamte Roman um die Selbstinszenierung des Erzählers. Dass es dabei nicht ausschließlich um Schelmuffsky als Erzähler, sondern allgemein um das Erzählen als Praxis geht, zeigen einige Stellen, an denen Schelmuffsky entweder mit Tatsachen wie geographischen Gegebenheiten oder aber mit kritischen Zuhörern konfrontiert ist. Die Geographie wird der durchgängigen Perspektive eines nichterlebenden Ichs gebeugt, das durch Unkenntnis Widersprüche erzeugt, die dann erzählt werden (vgl. Müller 1994: 1). Der scheinbar retrospektive Zugriff auf die Erfahrung verdeckt partiell Schelmuffskys performativen Erzählakt (vgl. Werner 2015: 314). Falsche Informationen tauchen nicht nur in der Erzählung bzw. dem Haupttext auf, wenn beispielsweise London auf dem Landweg von Hamburg oder Amsterdam erreicht werden kann oder aber die einzigen Fische, die man in Hamburg bekommen kann, Forellen und später Heringe sind: Selbst das Titelblatt, also ein Paratext außerhalb der eigentlichen Erzählung, bedient sich dieser Taktik, indem der Druckort mit „Padua eine halbe Stunde von Rom“ angegeben wird. Im Zusammentreffen des Vetters mit Schelmuffsky wird der von seiner Reise Zurückgekehrte daher mit den Wahrheiten, die ihm entgehen, konfrontiert:

> „Frau Muhme, sie wird ja nicht so einfältig seyn und solche Lügen gläuben! Ich habe mir von unterschiedlichen Leuten erzählen lassen, daß mein Vetter Schelmuffsky nicht weiter als eine halbe Meile von seiner Geburts-Stadt kommen wäre und alles mit einander mit liederlicher Compagnie im Toback und Brantewein versoffen. O sapperment! wie knirschte ich mit den Zähnen, als mir der Junge Toback und Brantewein unter die Nase rieb!“ (Reuter 2014: 125)

Die Konfrontation läuft über die Rezipientin der Erzählung, Schelmuffskys Mutter. Sie wird zur prototypischen Leserin der Geschichte und mit dem Wahrheitsanspruch und der Gegendarstellung gleichermaßen konfrontiert, während Schelmuffsky verstummt und nur als Erzähler zugibt, dass er sich über den Jungen ärgert, nicht aber Einwände erhebt. Tabak und „Brantewein“ widerlegen die textuellen Zeugnisse, also Briefe und Casualgedicht, die auf der weiteren Reise ebenso verloren scheinen wie die Augenzeugen. Allerdings fungieren die Paratexte wieder als Indikator der Bewertung. Schelmuffsky

verfasst die Vorreden zu beiden Erzählungen selbst – eine Herausgeberfiktion also, und in beiden behauptet er die Wahrheit zu berichten. Die zweite signiert er allerdings mit Signor Schelmuffsky und spielt damit auf die weitere Handlung an, die im Zeichen der Entlarvung steht. Schelmuffsky selbst wird Zeuge eines Reiseberichts, den ein junger Italiener seiner Familie gibt und offenkundig erfindet. Die Lüge lässt Schelmuffsky in die Rolle des herausfordernden Vetters schlüpfen und er deckt seinerseits die Lüge auf: „und war nicht ein eintzig Wort wahr. Denn ich wuste alles besser, weil ich dieselben Länder und Städte, da er wolt gewesen seyn, schon längst an den Schuhen abgerissen hatte." (Reuter 2014: 150)

Schelmuffsky schlüpft in viele Rollen während seiner vermeintlichen Fahrt und gibt damit einen anscheinend vernichtenden Kommentar über den durch Galanterie, Neugier und Geltungsbedürfnis bestimmten gesellschaftlichen Wirkungsbereich. Allerdings hält er nicht, wie beispielsweise das *Narrenschiff* (1494), lediglich den Spiegel vor, sondern macht durch die wiederholte Inszenierung seiner Unglaubwürdigkeit diese Bereiche diskutierbar. Die Poetik des Taugenichts ist bestimmt vom Potential, das die Figur der Erzählung einschreibt: Daher kommt es im Roman auch wiederholt zu selbstreflexiven Momenten, wenn Schelmuffsky zum Casualdichter wird und ein Epithalamium schreibt, zum galanten Briefeschreiber avanciert oder aber die eigene Berichterstattung kommentiert und dadurch das Auseinanderstreben von Erzählung als fiktionaler Angelegenheit und dem Wahrheitsgehalt sichtbar macht. Auf diese Weise wird auch die Kritik an den gesellschaftlichen Moden vom Reisebericht über galante Conduite trotz aller Aktualität selbst verhandelbar und in den Diskurs über Fiktionalität überführt.

Literaturverzeichnis

Florack, Ruth: Galanterie und Spiel. In: Colloquium Helveticum 43 (2012), S. 134–146.

Müller, Klaus-Detlef: Einfallslosigkeit als Erzählprinzip. Zu Christian Reuters „Schelmuffsky". In: Hans Esselborn, Werner Keller (Hg): Geschichtlichkeit und Gegenwart. Köln u.a. 1994, S. 1–12.

Reuter, Christian: Schelmuffsky. Hg. v. Ilse-Marie Barth. Stuttgart 2014.

Roggenburg, Stefanie: Polyphonie als übergeordnetes Erzählprinzip. Zur Strukturierung von Figur, Welt und Rezeption in Christian Reuters „Schelmuffsky" (1696/97). In: Silvan Moosmüller, Boris Previšić (Hg.): Polyphonie und Narration. Trier 2020, S. 97–107.

Schillinger, Jean: Eine fiktive Autobiographie zwischen Lüge, Traum und literarischen Reminiszenzen. Christian Reuters „Schelmuffsky" (1696/97). In: Françoise Knopper, Wolfgang Fink (Hg.): Das Abseits als Zentrum. Autobiographien von Außenseitern im 18. Jahrhundert. Halle 2017, S. 83–100.

Stauffer, Isabelle: Verführung zur Galanterie. Benehmen, Körperlichkeit und Gefühlsinszenierungen im literarischen Kulturtransfer 1664–1772, Wiesbaden 2018.

Steigerwald, Jörn: Galanterie. Die Fabrikation einer natürlichen Ethik der höfischen Gesellschaft (1650–1710), Heidelberg 2011.

Talander: Neu=eröffnetes Liebes=Cabinett des galanten Frauenzimmers. Leipzig 1696.

Thomasius, Christian: Discours. Welcher Gestalt man denen Frantzosen in gemeinem Leben und Wandel nachahmen solle. In: Ders.: Deutsche Schriften. Hg. v. Peter von Düffel. Stuttgart 1970, S. 3–49.

Warning, Rainer: Narrative Arbeit am Mythos vom göttlichen Schelm. Quevedos Buscón, In: Pikarische Erzählverfahren. Zum Roman des 17. und 18. Jahrhunderts. Hg. v. Jan Mohr, Carolin Struwe, Michael Waltenberger, Berlin/Boston 2016, S. 35–65.

Werner, Lukas: Gleichzeitigkeit – Formen und Funktionen. Narratologische Überlegungen zum Schelmenroman. In: Susanne Koebele, Coralie Rippl (Hg.): Gleichzeitigkeit. Narrative Synchronisierungsmodelle in der Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Würzburg 2015, S. 281–317.

Der Taugenichts als eine Wendefigur zwischen dem Engelhaften und dem Narrenhaften[1]

Aki Mizumori (Nanzan)

Abstract: Der Taugenichts, der Ich-Erzähler sowie der Protagonist der Taugenichts-Novelle, ist als eine Wendefigur zu verstehen. Wenn diese Figur in der Werkchronologie Eichendorffs beobachtet wird, lässt es sich zeigen, dass sie einen Zwischenzustand zwischen zwei Polen des Engelhaften und des Narrenhaften darstellt, mit denen Joseph von Eichendorff (1788–1857) auf positive oder negative Weise eine ideale Poesie zum Ausdruck zu bringen versuchte. In meinem Beitrag möchte ich anhand seiner Prosastücke *Ahnung und Gegenwart* (1811–1812 entstanden, 1815 erschienen), *Das Marmorbild* (1819), *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826) sowie *Dichter und ihre Gesellen* (1834) skizzieren, wie das Narrenhafte bei Eichendorff in der Werkchronologie immer wichtiger wird und wie besonders der Taugenichts sich andererseits unter den Narrenfiguren zeigt. Diese Änderung besteht aus den im Laufe der Zeit zunehmenden selbstkritischen Momenten der Dichtung Eichendorffs. Die Besonderheit der Taugenichts-Figur kann man darin sehen, dass sie mit seiner Ironie und seiner Kritik an dem Nützlichkeitsprinzip, Fortschrittsgedanken oder elitärem Bewusstsein doch nicht nur ironisch bleibt, sondern auch, um es mit Adorno zu sagen, eine „utopische Intention" suggerieren kann.

Keywords: Eichendorff, Taugenichts, Narr, Trickster, Eulenspiegel, Engel.

1. Einleitung

Im Werk Eichendorffs kommen Narrenfiguren vor, die mit komischen, ungewöhnlichen Ideen die Leute überraschen und sie oft in Konfusion bringen.[2] Solche Tricksterfiguren werden für eine bloße Abwechslung im Erzählstrang der Geschichte zu oft und zu intensiv dargestellt. Sie sind vielmehr ein konstitutives Moment für das gesamte Konzept der Dichtung Eichendorffs. Der Taugenichts ist als ihr Repräsentant zu verstehen. Im vorliegenden Beitrag werden die „Taugenichtse" vor und nach dem Taugenichts anhand seiner Prosastücke *Ahnung und Gegenwart*, *Das Marmorbild*, *Aus dem Leben eines Taugenichts* sowie *Dichter und ihre Gesellen* skizziert. Die Taugenichtse werden

1 Der Vortrag auf der IVG-Tagung 2021 sowie der darauf basierende vorliegende Beitrag wurden durch *Nanzan University Pache Research Subsidy I-A-2 for the 2020 academic year* gefördert.

2 Bei den Überlegungen über die Narrenfiguren bzw. Tricksterfiguren stütze ich mich vor allem auf Bachtins Ideen. Vgl. Bachtin 2015.

dann mit Till Eulenspiegel, den bekanntesten deutschen Trickster, verglichen, um die Eigenschaften des Taugenichts deutlich zu machen. Danach werden die Merkmale der engelhaften Figuren und die Rollen des Engelhaften zusammengefasst. Der Taugenichts ist solch eine Figur, in der diese beiden Typen, die narrenhaften und die engelhaften Figuren, gemischt zu sehen sind. So lautet die These des vorliegenden Beitrags.

2. *Tricksterfiguren – „Taugenichtse“*

Die Tricksterfiguren bei Eichendorff, die der Taugenichts repräsentiert, werden oft wörtlich „Narr“ genannt, oder sie werden oft als eine satyrhafte Figur dargestellt. Es wird hier bewusst der Begriff „Trickster“ verwendet, weil es sich dabei um das Komische und das Karnevalistische handelt. Dieses Thema habe ich bereits in einem Beitrag behandelt (Mizumori 2020: 129–137). Sie sind meist musikalisch und machen oft Spuk. Sie zeigen oft eine innere Zerrissenheit, sie sind also nicht nur lustig, sondern auch oft melancholisch. Bemerkenswert ist, dass alle diese Figuren Geselligkeit schätzen. Diese Eigenschaft hat, wie unten gezeigt wird, auch Eulenspiegel.

Dass der Taugenichts seine Geige gut spielt, ist bekannt. Er wird nicht nur „Narr“, aber auch „ein Satyr“ oder „Ziegenbock“ genannt. Die Kammerjungfer sagt zu ihm: „Sei kein Narr [. . .] du springst ja wie ein Ziegenbock!“ (EW2: 534). Der Maler Eckbrecht sagt zu ihm: „[. . .] man könnte vielleicht annehmen, du habest vorhin wunderliche Sprünge gemacht, wie ein Satyr; ja, einige möchten wohl behaupten, du seiest wohl gar ein Landstreicher, weil du hier auf dem Lande bist und die Geige streichst [. . .]“ (EW2: 536). Die „Taugenichtse“ mit diesen Merkmalen können wir auch in den anderen Prosastücken finden. Das erste Beispiel ist eine Nebenfigur Viktor im ersten Prosastück Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart*. Der Protagonist Friedrich und sein Freund Leontin schauen von einem Baum aus durch ein Fenster in einen Raum hinein, in dem fröhlich musiziert und getanzt wird (EW2: 117 f.). Diese Feier erscheint völlig gewöhnlich, bis eine Person auftaucht.

> Mitten in dem Gewimmel tanzte eine hagere Figur, wie ein Satyr, in den abenteuerlichsten, übertriebensten Wendungen und Kapriolen, als wollte er alles Affektierte, Lächerliche und Ekle jedes Einzelnen der Gesellschaft in eine einzige Karikatur zusammendrängen. Bald darauf sah man ihn auch unter den Musikanten eben so mit Leib und Seele die Geige streichen. (EW2: 117)

Dieser auffällige Mann ist der arme junge Theologe Viktor, den die beiden Grafen Friedrich und Leontin aber zu diesem Zeitpunkt noch nicht kennen. Der Mann wirkt auf sie „höchst seltsam“ (Ebd.). Die Beschreibung, dass

dieser Mann „wie ein Satyr“ wirkt, suggeriert, dass es sich um eine außergewöhnliche, festliche Situation handelt. Satyrn feiern als Gefolge des Dionysos Orgien und werden auch oft mit Pan oder Faunus identifiziert. Das Motiv der Satyrn betont gleichzeitig die Ironie und die Karikatur des Mannes. Denn dieses Motiv assoziiert auch das Satyrspiel in der Antike, in dem die „normale“ Welt karikiert und ironisiert wird. Viktor ist in der Forschung fast außer Acht geblieben. Auch in Otto Eberhardts Studie wird er in Hinsicht der Biographie des Dichters interpretiert, nicht seine Rolle im Werk, oder für die Poetik Eichendorffs überhaupt.[3] Lothar Pikulik erwähnt auch die Szene, in der Viktor auftaucht, aber er fokussiert eher Wahnsinnige wie Rudolfs Gesellen und behandelt Viktor nur marginal (Pikulik 2010: 62–66). Als eine Nebenfigur, die die Handlung auch kaum beeinflusst, wird Viktor zu intensiv und zu oft dargestellt (Mizumori 2020: 130, Anm. 3). Eichendorff selbst nennt übrigens in einem Brief an Otto Heinrich von Loeben Viktor eine seiner Lieblingsgestalten (HKA XII: 53; Eberhardt 2011: 116).

Fortunato, der positiv dargestellte Dichter in der Novelle *Das Marmorbild*, kann man auch als eine Art Trickster verstehen. Es gibt zwei Szenen, in denen man sehen kann, wie Fortunato sich in einer fröhlichen, aber oberflächlichen Gesellschaft verhält. (EW2: 389, 409 f.) Er wirkt fast wie Viktor wild und aktiv, er zeigt auch innere Zerrissenheit und schwebt zwischen zwei Polen der Gefühle. Wichtig ist auch, dass Fortunato hier eine oberflächliche Kommunikation vermeiden zu scheint. Diese Tendenz ist auch bei Viktor sowie dem Taugenichts zu beobachten.

Genauso wie Viktor sieht auch Dryander in *Dichter und ihre Gesellen* aus, als die Hauptfiguren ihn zum ersten Mal gesehen haben:

> Am auffallendsten aber war der Musikant: ein anständig gekleidetes, lebhaftes Männchen mit einem scharfen, geistreichen Gesicht, emsig in den wunderlichsten Laufern die Geige spielend, während seine Augen mit unverkennbarem Wohlbehagen die Tanzenden verfolgten. Vergebens riefen diese ihm zu, sich zu moderieren, der Unaufhaltsame drehte mit wahrem Virtuosenwahnsinn die Töne, wie einen Kreisel, immer schneller und dichter, die Tanzenden gerieten endlich ganz außer Takt und Atem, es entstand ein allgemeines Wirren und Stoßen, bis zuletzt alle zornig auf den Musikus eindrangen. (EW3: 112 f.)

Die Passage erinnert an Viktor sowie den Taugenichts, die beide mit Pan oder Satyr verglichen werden. Wie die Leute zur Musik Dryanders tanzen, zeigt sich als wilder, beinahe ekstatischer Tanz, der dionysisches Fest assoziiert.

3 Eberhardt schreibt zwar einen Abschnitt über Viktor, aber ihm geht es vor allem um biographische Verbindungen, z. B. um Viktors Ähnlichkeiten mit einem Freund von Eichendorff oder mit Jean Paul. Vgl. Eberhardt 2011: 116–120.

Der ausgeglichene, glückliche Dichter Fortunat wird durch diese Erscheinung sehr beeindruckt, so dass er „kein Auge von ihm verwendet“ hat, und spricht den Wirt an, „um etwas Näheres über das wunderbare Männchen zu erfahren“ (EW3: 114). Er schätzt ihn hoch und ruft dabei „Ein herrlicher Narr!“, während sein Freund Walter, einer der Nicht-Dichter, darauf ablehnend reagiert (Ebd.). Hier merkt man auch, dass der Narr bei Eichendorff nicht unbedingt negativ konnotiert ist.

3. Eulenspiegel und „Taugenichtse“

Bei Eulenspiegel sind im Vergleich mit den „Taugenichtsen“ vor allem die folgenden Themen auffällig: Fleiß und Arbeitslust, sowie Glück, dass sie sehr leicht einen anderen Arbeitsplatz finden, und die Geselligkeit.

3.1 Fleiß und Arbeitslust

„Liebe Mutter, wozu sich einer begibt, daz würt ihm sein Lebtag gnug“ (Uhlenspiegel: 19). So entgegnet nach einer Weile Eulenspiegel, als seine Mutter mit ihm schimpfte, dass er kein Handwerk lernt, um Brot zu erwerben. Dieser Satz bedeute etwa: Stetes Bemühen trägt reichliche Früchte (Ebd., Anm.). Die Arbeit ist für die Mutter wie ein Handwerk, etwas Festes und Fassbares, das mit einem sesshaften Leben verbunden ist. Für Eulenspiegel scheint es anders zu heißen. Eulenspiegel hat keinen Beruf wie Handwerker, jedoch er arbeitet als Trickster unaufhaltsam und sehr fleißig. Dies erinnert auch an die Einstellung des Taugenichts, dass einer träge sei, der fleißig nur um Brot arbeitet, sich mit den alltäglichen Aufgaben beschäftigt, so dass er keine Zeit oder keine Lust hat, die Welt und die Natur zu bewundern (EW2: 448). Sein Vater hatte auch zu ihm gesagt: „Du Taugenichts! [. . .] geh auch einmal hinaus in die Welt und erwirb dir selber dein Brot.“ Er erwiderte: „Nun [. . .] wenn ich ein Taugenichts bin, so ist’s gut, so will ich in die Welt gehen und mein Glück machen“ (EW2: 446). Bei Eulenspiegel geht es zwar fast immer nur um Menschen, aber wenn man auch diese als Gottes Schöpfung versteht, ähneln sich die beiden Situationen. Eulenspiegel arbeitet/beschäftigt sich nie rein um Brot. Die beiden Lebensweisen können als ein Appell zum Leben im weiteren Sinne verstanden werden.

Zwar passt es überhaupt nicht zu seinem Spitznamen „Taugenichts“, den er von seinem Vater bekommen hat, aber er ist doch arbeitslustig. Er arbeitet als Geiger/Spielmann, Gärtner, Zolleinnehmer, Bedienter der zwei Maler, die eigentlich verkleidete Gräfin und Graf sind, sowie als Geisel der Gräfin. Auch unter den anderen Narrenfiguren findet sich keine faule Figur. Viktor ist

ein armer Theologe, der das Schulwesen auf den Gütern des Herrn v. A. leitet, und führt ein sesshaftes Leben. Fortunato ist ein berühmter Sänger, der wandert. Besonders ähnlich mit Eulenspiegel wären der Taugenichts sowie Dryander, denn sie beide sind immer unterwegs und wechseln immer wieder eine Arbeitsstelle. Dryander ist ein gelehrter Dichter, der ehemalige Musikdirektor einer wandernden Theatergruppe, bedient im Hof, wird Einsiedler und reist Geige spielend wieder zusammen mit den Komödianten.

3.2 „Glück“ (?)

Eulenspiegel hasst es, wenn man ihm gegenüber großzügig und/oder freundlich ist:

> [. . .] da hatt er dreierlei Sach an ihm die er flohe. [. . .] Die drit Sach waz, wa ein alter milter Wirt waz, bei dem waz er nit gern zu Herberg, wan ein alter milter Würt, der achtet seines Gutes nit und wer gewönlich ein Bott. Das was auch sein Gemeinschafft nit, dann da wär auch Gelt bei zu gewinnen etc. (Uhlenspiegel: 63 f.)

Es scheint fast wie sein Beruf, jemanden, der geizig, egozentrisch oder hochmutig ist, mit seinem Witz zu „bestrafen“. Beim Taugenichts ist sehr auffällig, dass er immer, ohne Mühe Arbeitsstellen, Wohnung, Geld und Essen bekommt. Am Ende findet er seine Geliebte wieder. So etwas könnte man Glück nennen. Aber es scheint für ihn nicht wirklich ein Glück zu sein. Denn wenn er nichts zu tun hat, geht es ihm dann nicht mehr gut. Er brauchte z. B. in Italien nichts zu tun und bekam gutes Essen und Trinken, aber er wird gelangweilt und sogar melancholisch (EW2: 514 f.). Er muss dann bald wieder unterwegs sein.

3.3 Geselligkeit / Einsamkeit

In der 77. Histori wird erzählt, dass Eulenspiegel sauer war, als er nicht zu einer Feier eingeladen wurde, und deshalb auf Rache sinnt. Im Text steht zwar nur, dass er ärgerlich war, weil man ihn einen Narren schimpft. Aber man kann auch denken, dass er auch gleichzeitig neidisch war und sich einsam fühlte, als er als der einzige nicht eingeladen war. Die 21. Histori erzählt deutlich: „Uhlenspiegel, der was allezeit gern bei Gselschafft [. . .]“ (Uhlenspiegel: 63). Ohne Menschen bedeutet sein Witz auch nichts. Viktor aus *Ahnung und Gegenwart* durchschaut die Leute und hasst eine oberflächliche Kommunikation. Er erscheint nicht nur als wahnsinniger Mann mit ungewöhnlichen Einfällen. Er ist gleichzeitig betrübt, wie der Protagonist Friedrich genau erkennt, weil er von den meisten anderen weder verstanden wird,

noch anerkannt, so dass er sich auch fremd und einsam fühlt (EW2, 158). Der Taugenichts fühlt sich auch einsam und traurig, dabei nutzt er oft das Adjektiv „arm". Das Wort „arm" weist nicht unbedingt auf Mangel an Geld hin. Dies ist an einer Stelle deutlich, wo sich der Taugenichts „glücklich" fühlt. Sein Ausruf, „Ach, ich war so glücklich!", ist nichts anderes als Ausdruck seiner Freude, dass er anerkannt wurde (EW2: 478). Dagegen wird er einsam und traurig, wenn er fühlt, dass die anderen an ihn nicht denken (EW2: 464). Er wird bange, traurig oder aber auch gelangweilt, wenn er fühlt, dass er die Verbindung mit der Welt verliert (EW2: 496). Dass er sich selbst oft als „Nichts" versteht, betrifft dieses Problem, dass es ihm ist, „als hätte die ganze Welt gar nicht auf mich gerechnet" (EW2: 480).

4. Engelhafte Figuren

Die engelhaften Figuren bei Eichendorff sind oft wörtlich „wie ein Engel" geschildert und zeigen sich oft als androgyn. Aber auch ohne solche Merkmale verstehe ich insgesamt die Figuren als engelhaft, die meistens die Protagonisten, aber auch den Leser begleiten und Orientierungen bieten. Nur sind die Orientierungen nur angedeutet, wohin man gehen sollte, oder erst am Ende der Erzählung werden sie klar. Insgesamt könnte man sagen, dass Eichendorff dazu neigt, etwas Ideales ex negativo darzustellen. Positive bzw. direkte Darstellungen der „guten" oder „idealen" Welt findet man bei Eichendorff kaum. Dafür ist die Figur Erwin in *Ahnung und Gegenwart* vom ersten Auftreten an (EW2: 70 f.) deutlich als Engel dargestellt. Es wird angedeutet, dass Erwin fast wie Erlöser sein kann (EW2: 230 f.). Gleichzeitig aber ist diese Figur überhaupt nicht fröhlich oder glücklich. Sie ist wie Mignon in Goethes *Wilhelm Meister* rätselhaft, hat eine geheimnisvolle dunkle Vergangenheit und stirbt am Ende, wobei beschrieben wird, sie ruhte wie ein Engel still und schön (EW2: 315). Damit wird auch die Skepsis angedeutet, ob eine ideale, utopische Form der Welt möglich wäre. In der Novelle *Das Marmorbild* ist die Darstellung der Hoffnung und der Rettung eher positiv. Florio wird am Ende durch das Lied Fortunatos aus dem Zauberkreis der Venus gerettet und wendet sich schließlich Bianka zu, die „recht wie ein heiteres Engelsbild auf dem tiefblauen Grunde des Morgenhimmels" aussieht (EW2: 428). Bianka wird somit zum Zeichen, dass er nun einen richtigen Weg geht. Erwin(e) sowie Bianka erscheinen beide durch Verkleidung als Mann androgyn (EW2: 427). Der Taugenichts wird auch mit einer als Mann verkleideten Gräfin verwechselt (EW2: 510, 511, 514). In *Dichter und ihre Gesellen* spielt das Engelhafte schließlich die Rolle als Zeichen des Todes oder des Jenseits. Z.B. ein Mädchen, das plötzlich

auftaucht und Otto bei seinem Tod begleitet, spielt eine Rolle als Bote aus dem Jenseits (EW3: 315).

Die engelhaften Figuren können sich auch selbst retten. In der Novelle *Das Marmorbild* handelt es sich um die Verführung der Venus. Fortunato, der als Mentor des Protagonisten verstanden werden kann, erzählt am nächsten Tag, dass er dort nichts gesehen hat, wo Florio die Venus getroffen hat (EW2: 426). Sehr ähnlich berichtet der Taugenichts, dass er dort ohne Problem durchgegangen ist, wo man der Venus begegnen könnte, und nähert sich dann der Stadt Rom, und es sah ihm dabei aus, „als ständen wirklich die Engel in goldenen Gewändern auf den Zinnen und sängen durch die stille Nacht herüber" (EW3: 522). Wie Fortunato erzählt, spielen dabei Demut und gesundes Selbstvertrauen eine große Rolle. Der Taugenichts reagiert: „Ja, [. . .] das ist so eine Gabe Gottes", wenn jemand sein Geigenspiel lobte: „Er spielt recht schön" (EW2: 494). Hingegen zeigt sich Dryander eitel und hochmutig, wie man im Gespräch zwischen ihm und einem Nicht-Dichter, Manfred erkennen kann: „[. . .] haben Sie vielleicht schon einmal von einem gewissen Dryander gehört? – Dem bekannten Dichter? – Der bin ich, ich reise eben auf Volkslieder [. . .]" (EW3: 277).[4] Dennoch beschimpft sich Dryander einmal selbst als „einen gefallenen Engel", nachdem er durch einen falschen Rat einer Figur glaubte, dass die Fürstin ihn lieben würde, und sich dadurch beim Gespräch mit ihr vertat. (EW3: 210.) Denn er verwendete dabei auch das Wort „schöne gefallene Engel". (Ebd.) Zwar ist es ein Beweis für seine Eitelkeit, wie der Erzähler vorher kommentiert: „Eitelkeit macht dumm" (EW3: 209). Aber dies suggeriert auch, dass er doch die Spur des Himmels in sich trägt. Das Engelhafte, eine Orientierungskraft, kann man also in Dryander auch finden.

5. *„– und es war alles, alles gut!"*

Das Engelhafte wird in den früheren Prosastücken als etwas Rettendes dargestellt, während es später, besonders in *Dichter und ihre Gesellen*, eher als ein Zeichen für das Jenseits dargestellt wird, das man erst nach dem Tod erlangen könnte. So erscheinen Engel oft als Zeichen des Todes. Das Narrenhafte scheint hingegen in der Werkchronologie immer mehr mit dem Leben/dem Diesseits verknüpft zu werden und dadurch mehr Bedeutung zu gewinnen.

4 Noch mehr betrifft dies aber den erfolgreichen, adligen Dichter Viktor. Fortunat sagt ihm, „du könntest ein großer Dichter sein, wenn du nicht so stolz wärest" (EW3: 174). Er antwortete „fast betroffen": „Ich?" (Ebd.). Der Eremit erzählt, dass er zu Viktor einmal wie folgt mahnte: „Demut ist der Anfang und das Ende, hochmütiger Mensch!" (EW3: 289).

In *Ahnung und Gegenwart* werden das Engelhafte (Erwin) und das Narrenhafte (Viktor) einander gegenübergestellt. In *Das Marmorbild* kann man in der Figur Fortunato sowohl das Narrenhafte als auch das Engelhafte finden, aber das Narrenhafte scheint noch nur von zweitrangiger Bedeutung zu sein. Hier konnte es nur angedeutet werden, dass Dryander in *Dichter und ihre Gesellen* ein moderner Dichter ist, der seinen Kummer wegen seiner Selbstreflexion zeigt. Er verhält sich aber gleichzeitig launisch und triebhaft, so dass er komisch und lustig erscheint. In dieser Figur ist also das Narrenhafte vorherrschend.

Die Formel „Alles ist gut" kommt bei Eichendorff immer wieder vor. Sie stellt aber kaum ein wirkliches Ereignis dar, sondern weist vielmehr auf einen Wunsch oder eine Ahnung hin. (Hellwig: 355 f.). Florio in der Novelle *Das Marmorbild* sagt zu seiner Geliebten Bianka: „Ich bin wie neu geboren, es ist mir, als würde noch alles gut werden, seit ich Euch wiedergefunden" (EW2: 428). Dabei scheint Bianka nicht ganz überzeugt zu sein (Hellwig: 356). *Dichter und ihre Gesellen* erzählt, wie Otto zu Kordelchen sagt: „Ach Kordelchen! Nun ist ja alles, alles wieder gut, und [. . .]" (EW3: 179). Sie unterbricht aber „lustig": „Nun und was denn?!" (Ebd.). Dies entspricht auch der Handlung: Ottos Liebe zu Kordelchen sowie Kordelchens Liebe zu Lothario alias Viktor werden nicht erfüllt. Hingegen scheint es bei Fortunat anders zu sein. Als er an einem Abend ausgeht, „blühten alle Gärten und ein Regenbogen stand über der Gegend, als müßte nun alles, alles wieder gut werden (EW3: 264). Später spricht Fortunat aus, als er nach einem unangenehmen Abend „ein[en] ungewisse[n] Morgenschein" erblickt: „jetzt ist's ja licht und alles, alles wieder gut!" (EW3: 340). An dem Tag noch heiratet er seine wieder gefundene Geliebte Fiametta. Zwar könnte man sagen, dass Fortunat mit Fiametta ein glückliches Leben führt. Aber die Formulierung im Konjunktiv II sowie die Aussage im Präsens bestätigen nicht den aktuellen Zustand, vielmehr drücken sie eine Ahnung bzw. eine Hoffnung aus. Gabriele in der Erzählung *Das Schloß Dürande* (1837) sagt kurz vor ihrem Tod zu ihrem Bruder: „[. . .] nun ist ja Alles, Alles wieder gut (EW3: 459). Die Szene deutet an, dass ein guter Zustand nicht im Diesseits, sondern erst im Jenseits, in das sie hinübergeht, möglich wäre.

Der Taugenichts sagt es als Einziger im Präteritum: „– und es war alles, alles gut!" (EW2: 561). Er ist sowohl der Erzähler der Novelle als auch deren Protagonist. Durch seine letzte Aussage bejaht er das Ganze seiner Erzählung. Schon mit seinem Namen „Taugenichts" relativiert er die Welt, die vom Prinzip der Nützlichkeit beherrscht wird. Aus der Perspektive des nützlichen Menschen erscheint er als Narr, während er aus anderer Sicht ein Weiser ist. Als „Narren" erscheinen in der Novelle all jene, die sich der Geschäftigkeit des modernen Lebens und dem Prinzip der Nützlichkeit verweigern und dennoch in dieser Welt überleben können, und dabei wären Leser und Dichter

auch eingeschlossen. Der „Taugenichts“ fällt kein voreiliges Urteil über diese Menschen. Diese Haltung manifestiert sich in den letzten Worten der Novelle. Damit wird ausgedrückt, dass der Weg, auf dem der „Taugenichts“ die der Nützlichkeit widerstrebenden Leute sowie den Leser und den Dichter begleitet, „gut“ ist. Das Wort „gut“ weist hier auf eine paradiesische Situation, die – blickt man auf die anderen Werke Eichendorffs – niemals realisiert werden kann. Dies war nur möglich durch die Figur des Taugenichts, in der sich eine Balance zwischen dem Engelhaften und dem Narrenhaften findet.

Literaturverzeichnis

Bachtin, Michail (2015): Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Übersetzt von Gabriele Leupold. Hg. von Renate Lachmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Eberhardt, Otto (2011): Figurae. Rollen und Namen der Personen in Eichendorffs Erzählwerk. Untersuchungen zum poetischen Verfahren Eichendorffs IV. Würzburg: Königshausen u. Neumann.

Eichendorff, Joseph von: Werke in sechs Bänden. Hg. von W. Frühwald u.a. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985–1993. (= EW1 ff.)

Eichendorff, Joseph von: Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe. Begründet von Wilhelm Kosch und August Sauer. Fortgeführt und herausgegeben von Hermann Kunisch (†) und Helmut Koopmann. Bd. XII, Briefe 1794–1857. Text. Hg. von Sibylle von Steinsdorff. Tübingen: Niemeyer 1992. (= HKA XII).

Ein kurzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel. Nach dem Druck von 1515. Hg. von Wolfgang Lindow. Stuttgart: Reclam 1966. (= Uhlenspiegel).

Hellwig, Marion (2008): Alles ist gut. Untersuchungen zur Geschichte einer Theodizee-Formel im 18. Jahrhundert in Deutschland, England und Frankreich. Würzburg: Königshausen u. Neumann.

Mizumori, Aki (2020): Narrenfiguren und karnevalistische Elemente in der Prosa Eichendorffs. In: Einheit in der Vielfalt? Germanistik zwischen Divergenz und Konvergenz. Dokumentation der Asiatischen Germanistentagung 2019 in Sapporo. Hg. von Yoshiyuki Muroi. München/Tokio: Iudicium Verlag, S. 129–137.

Pikulik, Lothar (2010): Erzähltes Welttheater. Die Welt als Schauspiel in der Romantik. Paderborn: mentis.

Er taugt nicht als er. Elfriede Jelineks Stück über Robert Walser

Karin Wolgast (Kopenhagen)

Abstract: Im dramatischen Text „er nicht als er“ spiegelt Jelinek Walsers Leben und Werk, insbesondere sein nichtsnutzes Tun, wobei das Sujet ihr offensichtlich Identifikationspotential bietet. Der Aufsatz tritt in die Fußstapfen des Taugenichts, so wie er vor allem aus Walsers Erzählung „Der Spaziergang“ in Jelineks Schauspiel hinüberwandert. Bei dieser spezifischen literarischen Gestaltung des Taugenichts trifft eine hypersensitive Veranlagung auf jene Diagnose der Schizophrenie, mit der die damalige Psychiatrie Walser stempelte, wodurch sie eine Zwangslage hervorrief, deren Mechanismen Jelinek vertraut scheinen. Zu ihrem Ärger über das dichterische Verstummen des im Sanatorium eingewiesenen Kollegen gesellt sich im Verlauf ihres Textes das Angebot eines Verstehens dahingehend, dass Walsers modus vivendi sich als ein Verzicht auf Usurpierung interpretieren lässt.

Keywords: Elfriede Jelinek, Robert Walser, Schizophrenie, Vielstimmigkeit, Spaziergang, Verstummen, das eigene Zimmer, Konsum.

Sie nimmt ihn ins Visier: Deshalb kann man ihren Text nicht verstehen, ohne ihn zu betrachten.

Wenn Elfriede Jelinek sich für Robert Walser interessiert, befindet sie sich in der guten Gesellschaft großer Vorgänger der deutschsprachigen Literatur wie Franz Kafka, Robert Musil, Hermann Hesse, Walter Benjamin und Kurt Tucholsky. Kaum einer war aber so konsequent wie Jelinek, die das Prinzip der Intertextualität auf neue Höhen bringt.

Ihrem Schauspiel „er nicht als er“ hat sie den parenthetischen Untertitel beigefügt: „(zu, mit Robert Walser)“. Die erstere Präposition benennt ihn als den Empfänger einer Anrede oder Zueignung, die letztere als einen Partner im Gespräch, im Schreiben oder sogar beim Spielen. Ihr Text arbeitet mit einem erweiterten Dialogbegriff, der den Zeilenwechsel vielschichtiger macht als sonst in einem Schauspiel, während übergeordnet Jelinek mit dem verstorbenen Kollegen in einen literaturgeschichtlichen Dialog tritt. Im Epilog greift sie explizit das intertextuelle Gespräch im eigenen Namen auf und kommentiert sogleich den eigenwilligen Titel, von dem sie behauptet, er ergebe „kein Ganzes und keinen Sinn“ (Jelinek 2004: 49).

Dagegen sei hier auf die Möglichkeit hingewiesen, dem Titel dennoch einen Sinn abzugewinnen: Dem Namen des Schriftstellers hat Jelinek Silben so entnommen, dass man zweimal das männliche Personalpronomen

erhält, das ausgesprochen das lautliche Bild des ersteren Initials darstellt. Der Familienname gibt die Konjunktion „als" her, die Identität und Eigenschaft bezeichnet. Doch anstelle des zweiten Initials, das den Namen vervollständigen würde, steht die Negation. Buchstabenkombinatorisch, lautlich und als Idee bildet der Titel eine Spaltung ab, indem R. Walser durch seine Verneinung heraufbeschworen wird. In der Tat ergibt der Titel „kein Ganzes", doch darin besteht der Sinn: Er hält fest, wie die Hauptperson bei aller Identifizierbarkeit von sich entfernt war, und damit veranschaulicht er das Phänomen Schizophrenie.

Derjenige unter Walsers Texten, den Jelinek am ehesten in den eigenen montiert, ist seine Erzählung aus dem Jahre 1916, „Der Spaziergang". Eher als die exakte Wortform „Taugenichts" benützen Jelinek und Walser erdenklich viele Synonyme.

Aus Walsers Erzählung seien ein paar Beispiele gegeben. Dem Ich-Erzähler ruft ein Monteur zu: „‚Du spazierst wieder einmal, scheint mir, am heiterhellen Werktag'" (Walser 1985: 18); „‚Sie sehen es mir an, dass ich spaziere', dachte ich im stillen und spazierte friedlich weiter, ohne mich im geringsten über das Ertapptwordensein zu ärgern, . . ." (Walser 1985: 18).

Auf frischer Tat dabei ertappt, wie er seine Zeit der Lohnarbeit entzieht, setzt der Erzähler seinen „scheinbar so bummeligen und behaglichen Spaziergang" fort (Walser 1985: 36), entgeht jedoch der gesellschaftlichen Ökonomisierung mit der Zeit der Bürger nicht, ganz im Gegenteil: Er muss zum Steuerbeamten gehen, um ihn zu bitten, sein Einkommen möglichst niedrig zu veranschlagen. Der Steuerbeamte reagiert skeptisch: „‚Man sieht Sie aber immer spazieren!'", was den Erzähler zur folgenden Verteidigung der, wie er sagt, „eigenen unscheinbaren Spaziergängerperson" führt,

> die nur zu oft im Geruch und schlechten Rufe des Vagabundierens und unnützen Herumstreichens steht. Seine mannigfaltigen Studien bereichern und belustigen, besänftigen und veredeln ihn und streifen mitunter (. . .) hart an exakte Wissenschaft, die dem scheinbar leichtfertigen Bummler niemand zutraut. Wissen Sie, dass ich hartnäckig und zäh im Kopfe arbeite und oft im besten Sinne tätig bin, wo es den Anschein hat, als ob ich ein gedankenlos und arbeitslos im Blauen oder im Grünen mich verlierender, saumseliger, träumerischer und träger, schlechtesten Eindruck machender Erztagedieb und leichtfertiger Mensch ohne Verantwortung sei? (Walser 1985: 52)

In die vielen Synonyme, die Walser seinen Erzähler für den Taugenichts finden lässt, mischen sich unüberhörbar die gegnerischen Haltungen einer umgebenden Gesellschaft, die auf den wirtschaftlichen Nutzwert bedacht ist.

Als Walser 1929 durch Geisteskrankheit auffällig wurde, bestand ein psychopathologisches Symptom darin, dass er Stimmen hörte, und zwar ihm

unerträgliche, weil stark verhöhnende Stimmen.[1] Daraufhin geriet er mit dem psychiatrischen Personal in Konflikt, weil er auf dem autonomen Charakter der Stimmen bestand und sich weigerte, sie als eigene Projektionen zu erkennen. Dieser Krankheitskomplex brachte ihm die Diagnose Schizophrenie ein.[2]

1929 lässt Walser sich in die Heilanstalt Waldau bei Bern einweisen, am 19. Juni 1933 wird er wider seinen Willen bzw. mit Gewalt in die Heilanstalt Herisau verlegt. Dort verstummt er als Dichter. Wohlgemeinte Aufforderungen seitens des Personals pariert er mit dem Hinweis auf seinen Patientenstatus.[3]

Jelinek eröffnet ihr Drama mit einer szenischen Anweisung, der einzigen im gesamten Text: „Mehrere, aber durchaus gutmütig, zueinander: (vielleicht in Badewannen liegend, wie sie früher in den Irrenhäusern Verwendung fanden)“ (Jelinek 2004: 7). Während ihr Vergleich mit den alten Irrenhäusern an Walsers realen Lebenslauf anknüpft, stellt die szenische Anweisung mit dem Kolon die Weichen dafür, dass die darauffolgenden Textpassagen sich dialogisch verstehen lassen, wie vom einen zum anderen gesprochen, nicht zuletzt von der einen Walser-Person zur anderen.[4]

Hier sei kurz an die Begründung der Verleihung des Literaturnobelpreises 2004 an Jelinek erinnert. Das Nobelpreiskomitee hob ihre Fähigkeit zur

1 Einsichtsvoll ist sein kritischer Lebensabschnitt dargestellt in Echte, Bernhard: „„Was kann man sein, wenn man nicht gesund ist? - Das ist übrigens noch eine Frage!‘?“ (Pulver & Wilker 1984: 106–117)

2 Das partielle Danebengreifen bei gleichzeitiger selbstbestätigender Wirkung dieser Diagnose entbehrt nicht einer gewissen Tragik: Das zugängliche Wissen über Walsers Familiengeschichte und die negative Haltung der Umgebungen lässt über herabsetzende, vorwurfsvolle Bemerkungen keinen Zweifel, so dass die Stimmen zumindest einen realäußeren Anlass hatten; ferner spricht unter den Stimmen eine weibliche, die mit dem Tod der Schwester Lisa verstummt. Ungeachtet dessen, dass der zwangseingewiesene Walser im Ausgangspunkt auf reale Einstellungen der anderen reagiert haben wird, fängt er an, sich zu ihren Erwartungen an einen psychisch Kranken konform zu verhalten und nimmt einen völlig apathischen Habitus an.

3 Dazu formuliert Bernhard Echte: „An jenem 19. Juni 1933 hörte er endgültig mit dem Schreiben auf, fast als wolle er sagen: wenn man ihm so eindeutig zeige, dass man es für gleichgültig hielt, ob er in einer Umgebung lebe, die ihm das Gleichgewicht zum Schreiben ermöglichte, dann lasse er es eben. Es sieht so aus, als habe da jemand das Urteil, das implizit über ihn gesprochen war, jetzt auch noch aus masochistischem Trotz mit einer expliziten, signalhaften Geste an sich selbst vollzogen.“ (Echte in Pulver & Wilker 1984: 113)

4 Was die Gattung betrifft, oszilliert Jelineks Text zwischen Epik und Drama. Für die grundsätzliche Zuordnung zum letzteren sprechen drei Argumente: Erstens das Etikett „*Ein Stück*“, das Jelinek zum Titel hinzufügt; zweitens ebendiese eine szenische Anweisung, mit der drittens zusammenhängt, dass die darauffolgenden Abschnitte des Textes sich inhaltlich wie aufeinander respondierende Zeilen lesen lassen. – Zu den epischen Zügen im Drama im allgemeinen. (vgl. Pfister 1988: vor allem 103–106)

Orchestrierung von „Stimmen und Gegenstimmen“[5] hervor, wobei der Begriff einmal im Sinne von miteinander sprechenden Menschen persönlich auszumachende Stimmen, zum anderen anonymere Stimmen bezeichnen soll, wie sie aus der Werbung, der Zeitung, der Verwaltung wie im Film, Fernsehen und im Unternehmen vernehmbar werden.

„Er nicht als er“ gibt ein eminentes Beispiel für Jelineks Mehrstimmigkeit. Der Stoff des seinerseits Stimmen hörenden Schriftstellers ist für ihre literarische Technik der Vielstimmigkeit wie geschaffen, um die schillernde Eigenständigkeit der seelischen Regungen darzustellen.

Die vielen versteckten Zitate führen zu einer weitgehenden Transparenz in Bezug auf Walser, so wie er in den verschiedenen Lebensphasen sprach, handelte und schrieb. Durch die frei verfahrende dramatische Montage erreicht Jelinek eine Zeit und Ort überschreitende Kommunikation der verschiedenen Walser-Personen miteinander. Diese reichen so, wie wenn das Wort ein Staffelstab wäre, große Begriffe aneinander weiter, indem sie aus verschiedenen Blickwinkeln die Dichtkunst, die Stille und die Sprache, das eigene Zimmer und den Schlüssel dazu, das Leben, das Gedächtnis und den Tod ausleuchten.[6] Die großen Begriffe machen die Umdrehungspunkte aus, um welche die gesprochenen Zeilen jeweils wechseln. Der kontrastreiche Inhalt sammelt sich um den Dichter, das schriftstellerische Werk und die Kunst des Schreibens, wobei das Gewicht auf einem Weltproblem sozialer Art liegt. Der Kontrast steht letztendlich zwischen dem Inneren und dem Äußeren, wenn Jelinek angeregt durch Walsers Dilemma jenes widersprüchliche Feld bearbeitet, dass die Schreibkunst Einsamkeit voraussetzt, wo das Menschenleben Geselligkeit erfordert; dass der einzelne existentiell gesehen für die Selbstverwirklichung verantwortlich ist, aber zugleich eine ethisch-soziale Verpflichtung hat, zur Gesellschaft beizutragen; und schließlich, dass diese die Kunst auch dann braucht, wenn sie sich sperrt.

Bedingt durch die eigene schwierige Psyche, kehrte Walser viele Begriffe von oben nach unten, ebenso wie er das Detail aufwertete und Grund fand,

5 Erteilt wurde Jelinek der Literaturnobelpreis für „ihr musikalisches Fließen von Stimmen und Gegenstimmen in Romanen und Dramen, die mit einzigartiger sprachlicher Leidenschaft die Absurdität und zwingende Macht der sozialen Klischees bloßlegen“; nach dem Schwedischen ins Deutsche übersetzt (KW) und zitiert nach www.svenskaakademien.se/nobelpriset/nobelpristagare-i-litteratur (am 20.2.2022, 17.29 Uhr).

6 Zum Motiv des eigenen Zimmers läge eine Parallelisierung zur Fragestellung in Virginia Woolf’s berühmtem Essay aus dem Jahre 1928 nahe, „A Room of One’s Own“, wo sie über die Möglichkeitsbedingungen weiblicher Autorschaften reflektiert. Das Wertvolle am eigenen Ort sowie die Schwierigkeit, ihn zu erlangen, finden sich motivisch in Walsers Texten, selbstredend ohne mit dem Feminismus verbunden zu werden. Beim Aufgreifen des „eigenen Zimmers“ zeigt Jelinek großes Verständnis für diesen Teilaspekt, ein Verständnis, das mit ihrer generell emanzipatorischen Einstellung gut übereinstimmt.

sich über selbstverständliche Dinge zu wundern. Deswegen bietet sich sein Schicksal Jelinek als ein Zerrspiegel an, in welchem sie die Funktion des Dichters als Gedächtnis sowie Interpret von Leben und Tod reflektieren will. Aus der Perspektivenanleihe bei Walser gewinnt sie einen schrägen Blick, für den das Banale nicht trivial ist. Das gilt beispielsweise an der folgenden Textstelle, wo ihre Walser-Person über sein Gedächtnis nachdenkt:

> Warum soll das Gedächtnis der Tod sein? Bitte, es kann einen halt erdrücken, aber dabei bleibt es doch leise und gut zu uns. Es war immer anders, als man dachte. Der Unterschied zwischen Schlaf und Tod ist der Traum. Und da wir Träume oft vergessen, sind wir natürlich schon oft tot gewesen. Und, hat es weh getan? Nein, gar nicht! (Jelinek 2004: 39–40)

Trotz dieser bestechenden Logik ist das Gedächtnis in Walsers „Spaziergang" nicht „leise und gut" zum Erzähler: Unter dem Eindruck des „zarten Regens" stehend, fallen ihm begangene Fehler ein, die sein Gewissen bedrücken, so dass er in Schwermut versinkt: „Erde, Luft und Himmel anschauend, kam mich der betrübliche, nicht unweigerliche Gedanke an, dass ich zwischen Himmel und Erde ein armer Gefangener sei, dass alle Menschen auf diese Art und Weise kläglich gefangen seien, dass es für alle nur den einen finsteren Weg gebe, nämlich in das Loch hinab, in die Erde, dass es keinen andern Weg in die andere Welt gebe als den, der durch das Grab geht" (Walser 1985: 76).[7] Beim Sinneseindruck des „zarten Regens" anfangend richtet sich der Blick nach Innen auf die momentane Stimmung des Erzählers, die sich in einem Resonanzraum lastender Erinnerung vergrößert, um in eine allgemeinmenschliche Dimension unvermeidlichen Unglücks zu führen. In eins damit panoramiert der Erzähler von den Einzelheiten der Natur in die kosmische Perspektive der Elemente Erde, Luft und Himmel.

Die gleiche textliche Bewegung vom Detail in die Dimension hat der Dichter in einem früheren Abschnitt vollführt, die wegen ihrer Wichtigkeit für Jelinek zur Gänze zitiert werden soll. Stilistisch gesehen fängt Walsers Textstelle bezeichnenderweise mit der Personifikation der Gemütsregungen an, als ob sie selbsttätig handelten:

> Geheimnisvoll und heimlich schleichen dem Spaziergänger allerlei schöne, geheimnisvolle Spaziergangsgedanken nach, derart, dass er mitten im fleißigen, achtsamen Gehen innehalten, stillstehen und horchen muss, dass er über und über von seltsamen Eindrücken und bezaubernder Geistergewalt benommen und betreten ist und er das Gefühl hat, als müsse er plötzlich in die Erde hinabsinken oder als öffne sich vor seinen geblendeten, verwirrten Denker- und

7 An Platos Höhlenmythos gemahnen die auffällige Metapher von den Menschen als „Gefangenen" auf der Erde sowie das Motiv der „geblendeten" Augen.

> Dichteraugen ein Abgrund. Der Kopf will ihm abfallen, und die sonst so lebendigen Arme und Beine sind ihm wie erstarrt. Land und Leute, Töne und Farben, Gesichter und Gestalten, Wolken und Sonnenschein drehen sich wie Schemen rund um ihn herum, und er muss sich fragen: ‚Wo bin ich?' Erde und Himmel fließen und stürzen mit einmal in ein blitzendes, schimmerndes, übereinanderwogendes, undeutliches Nebelgebilde zusammen: das Chaos beginnt, und die Ordnungen verschwinden. Mühsam versucht der Erschütterte seine gesunde Besinnung aufrechtzuerhalten; es gelingt ihm, und er spaziert vertrauensvoll weiter. (Walser 1985: 52–53)

Bei Jelinek lautet die Stimme des Kollegen wie folgt: „Erde und Himmel fließen und stürzen in ein blitzend übereinanderwogendes, undeutlich schimmerndes Nebelbild zusammen. Das Chaos beginnt, und die Ordnungen verschwinden. Mühsam sucht der Erschütterte seine Besinnung aufrechtzuerhalten; es gelingt ihm. Später spaziert er vertrauensvoll weiter." (Jelinek 2004: 44–45) Wie man sieht, hat Jelinek sich ganz nahe am Wortlaut des Originals gehalten – beispielsweise übernimmt sie direkt die mehrfachen „Ordnungen"[8] sowie die Zuversicht, mit welcher der Erzähler am Rande des Abgrunds spazieren geht- kompositorisch jedoch stellt sie diesen Textabschnitt um: In ihrem Drama ist er an letzter Stelle einmontiert, so dass der letzte Punkt des versteckten Zitats gleichzeitig den eigentlichen Schauspieltext abschließt. Darauf erfolgt ihr Epilog, der als ein Nekrolog über Walser gelesen werden kann. Der letzte Satz ihres Schauspieltextes über die getrost weiterspazierende Walser-Person ruft das Wissen über den realen Menschen herauf, der am Ersten Weihnachtstag 1956 in den Schnee weiter gegangen und dort umgekommen war, im weißen Schnee Fußstapfen hinterlassend, als wären es Buchstaben auf dem Papier. Jelineks Aufnahme eines textlichen Darlehens bei Walser bewirkt hier, dass Spaziergang und Dichterarbeit, Körper und Schrift sich mannigfach ineinander spiegeln. Wo die behandelte Textstelle sich ursprünglich in der zweiten Hälfte der Erzählung findet, deren Handlung damit tatsächlich weitergeht und insofern den Zusammenbruch überwindet, hebt Jelinek mit ihrer Umstellung hervor, dass Walser in einer solchen Passage wirklich dem eigenen Kollaps vorgriff. Kann seine Formulierung über die trostreiche Haltung beim Leser

8 Lexikalisch gesehen hat „Ordnung" neun Bedeutungen, von denen die acht im Rahmen des Sprachsystems nur im Singular gebräuchlich sind, während die neunte zwar über den Plural verfügt, aber an einen spezifisch naturwissenschaftlichen Kontext gebunden ist. Dass Walser mit der Diversität eines Begriffes operiert, der im intersubjektiven Sprachgebrauch nur als Einheit fungiert, scheint für seinen Zugang zur Welt charakteristisch. Offensichtlich hat Jelinek ihrerseits keine Schwierigkeiten, sich statt der Gesellschaftsordnung den vielen verschiedenen Ordnungen des Außenseiters anzuschließen. (vgl. Duden . Das Große Wörterbuch der deutschen Sprache", Mannheim: Duden 1980, Bd. 5, S. 1958)

Skepsis erregen bzw. als ironisch verstanden werden, gibt Jelineks Montage doppelten Grund dazu, verweist sie doch darauf, dass die Wirklichkeit dem Schreibenden hinter den Rücken ging. In Walsers Namen verknüpft Jelinek Leben und Werk in einem ironisch schillernden Gewebe.

Im Epilog verzichtet Jelinek auf die Mediation durch ein fiktionsliterarisches Kommunikationssystem: Im eigenen Namen lüftet sie ihre Frustration über Walsers Unterliegen in der Schreibblockade, und ein an Aggression grenzender Ärger spricht aus den folgenden, durch Ausrufezeichen emphatischen Sätzen: „Das schöne reiche Innenleben des Dichters, und er gibt es uns nicht! Behält sein Licht unter dem Scheffel, dabei gehört es ihm gar nicht, es gehört uns allen!" (Jelinek 2004: 48)[9] Wo die Zeitgenossen ihm sein nichtsnutzes Tun übelgenommen hatten, wirft Jelinek ihm vor, dass er damit aufhörte.

Das erforderliche Vermögen bescheinigt sie ihm: „Walser sieht, was jeder sieht. Und er zeigt sein Werkzeug, es aufzunehmen." (Jelinek 2004: 48) Jedoch gleiche Walser, so zitiert sie den Schweizer Autor und Übersetzer Jürg Laederach, „dem Käufer, der die Preisliste studiert, nicht weil er wissen will, was die Dinge kosten, sondern weil er weiß, dass er ertragen muss, nicht einkaufen zu dürfen." (Jelinek 2004: 49)

Es ist eine Überlegung wert, ob der Käufer, der nichts kauft, oder der Verbraucher, der nicht konsumiert, ein modernes Synonym für den Taugenichts abgäbe. Wie derjenige, der sich bei eigener Zahlungsunfähigkeit das Warenangebot merkt, mag Walser den Ausgestoßenen symbolisieren, eine Gestalt, deren Relevanz in dem Takte, wie die Verbrauchergesellschaft sich im Laufe des 20. und 21. Jahrhunderts entwickelt hat, nur gewachsen ist. Die Outsiderposition ermöglicht allerdings eine Perspektive, welche die Dinge nicht verbraucht und usurpiert, sondern sein lässt, und in diesem Sinne liegt in Walsers Sehen, was jeder sieht, ein utopisches Potential, und zwar, wenn er es in dessen eigenem Sein festhält.

Jedenfalls ergänzt Jelinek Laederachs Vergleich, indem sie das Fazit zieht: „Es werden keine Rechnungen ausgestellt, und unter dem Strich kommt nichts heraus." (Jelinek 2004: 49) Gegenüber den Normen einer umgebenden Gesellschaft, deren wirtschaftliche Grundlage an die progredierende Wertschöpfung gebunden ist, erscheint Walser regelrecht provokant, wenn er sich

9 Aller Wahrscheinlichkeit nach begeht Jelinek einen Fehlschluss, wenn sie ein weiterhin blühendes Seelenleben samt der hinreichenden Selbstkontrolle des Leidenden voraussetzt, es willentlich zu unterdrücken. Einer solchen Vorstellung liefert eine beispielsweise in Walsers Herisauer Krankenjournal zu begründende Einschätzung keine Unterstützung. Das Journal des Patienten Nr. 3561 führt u.a. an, dass er „immer für sich", „affektiv nivelliert", „alles an ihm passiv" sei und er „etwas automatenhaft" erscheine. (Vgl. Zünd 2001: 31–39). Zünd geht u.a. auf Elias Canetti ein, weil dieser den Gedanken von der psychiatrischen Klinik als dem „Kloster der Modernität" entwarf und ihn auf Robert Walser angewendet sehen wollte. (vgl. Zünd 2001: 38)

seinem resultatlosen Tun, seinem tagtreiberischen Hang hingibt, mit den Menschen und Dingen umzugehen, ohne dass etwas aus ihnen herauskommen soll. Fast so provokant wie Jelinek selber.

Literaturverzeichnis

Annuß, Evelyn (2005): „Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens", München: Wilhelm Fink Verlag.

Arnold, Heinz Ludwig (Hrsg.) (2004): „Robert Walser", München: Boorberg.

Bloch, Natalie / Dieter Heimböckel (Hrsg.) (2014): „Elfriede Jelinek. Begegnungen im Grenzgebiet", Trier: Wissenschaftlicher Verlag.

Bühler-Dietrich, Annette (2003): „Auf dem Weg zum Theater", Würzburg: Königshausen und Neumann.

Dudenreaktion (Hrsg.) (1980): Ordnung, Duden – Das Große Wörterbuch der deutschen Sprache, Mannheim: Duden. Bd. 5, S. 1958.

Echte, Bernhard: „‚Was kann man sein, wenn man nicht gesund ist? – Das ist übrigens noch eine Frage!'" (Pulver & Wilker 1984: 106–117).

Jelinek, Elfriede (2004): „er nicht als er (zu, mit Robert Walser)", Frankfurt am Main Suhrkamp.

Konzett, Matthias Piccolruaz / Lamb-Faffelberger, Margarete (Hrsg.) (2007): „Elfriede Jelinek. Writing Woman, Nation, and Identity", Cranbury: Rosemont.

Pfister, Manfred (1988): „Das Drama", München: Wilhelm Fink.

Pulver, Elsbeth / Wilker, Gertrud (Hrsg.) (2001): „Robert Walser", Bern: Zytglogge.

Walser, Robert (1966): „Spadsereturen", übersetzt und mit Nachwort von Inger / Hans Joakim Schultz, København: Hasselbalch.

Walser, Robert (1985): „Der Spaziergang", Frankfurt am Main – Zürich: Suhrkamp.

Walser Robert (2015): „Looking at Pictures", übersetzt und mit Vorwort von Susan Bernofsky / Christine Burgin, New York: Burgin.

Witschi, Peter (Hrsg.) (2001): „Robert Walser. Herisauer Jahre 1933–1956", Herisau: Appenzeller Hefte.

Zünd, Marcel (2001): „In der psychiatrischen Klinik Herisau" in Peter Witschi (Hrsg.) (2001): „Robert Walser. Herisauer Jahre 1933–1956", Herisau: Appenzeller Hefte S. 31–39.

Der Taugenichts bei Hermann B.

Alexander Schwarz (Lausanne)

Abstract: Zürich, 50 Jahre vor der Tagung in Palermo. Drei von einander völlig unabhängige Ereignisse finden statt. Der Rechtsanwalt und Büchersammler Peter Honegger entdeckt im Einband eines von ihm erworbenen lateinischen Reineke Fuchs zurechtgeschnittene Blätter eines bedruckten und mit Holzschnitten versehenen Papierbogens aus dem 16. Jahrhundert. Er kann sie als Teile des ältesten Eulenspiegeldruckes identifizieren und über das Akrostichen ERMANB dem Braunschweiger Chronikschreiber Hermann Bote zuordnen. Zweitens veröffentlicht der Schweizer Schriftsteller Hermann Burger seine ersten Texte über Außenseiter, wie er selbst einer ist. Und drittens lehrt gleichzeitig Paul de Man, der Mann aus Belgien, an der Universität, wie man sprach- und literaturtheoretisch mit Taugenichtsen wie ihm selbst umgehen soll – und wie auf keinen Fall. Im Vortrag ist versucht worden, diese drei unabhängigen Ereignisse miteinander zu verknüpfen.

Keywords: Hermann Bote, Hermann Burger, Paul de Man.

Ich bin gerne nutzlos, aber es ist anstrengend.
(Wondratschek 1997)

Ich möchte Sie aus Palermo, wo Sie beim Lesen dieser Zeilen zumindest im Geiste sind, auf den Spuren Friedrichs des Zweiten von Hohenstaufen, der dort aufgewachsen ist, für ein halbes Stündchen über die Alpen nach Zürich entführen, verbunden mit einer Zeitreise 50 Jahre zurück in das Jahr 1971, als ich dort Germanistik und Geschichte studierte. Drei voneinander unabhängige Ereignisse finden hier statt, die ich heute unter dem Stichwort des *Taugenichts* zusammenführen will. Ich muss gestehen, dass ich alle drei Ereignisse erst nachträglich mitbekommen habe, die Verbindungen untereinander haben sich überhaupt erst im Vorfeld des IVG-Kongresses und unserer Sektion herauskristallisiert.

1. *Ein Blick in den Einband eines frühen Druckes*

Der Zürcher Rechtsanwalt und Büchersammler Peter Honegger entdeckt um 1971 im Einband eines frisch von ihm erworbenen lateinischen *Reineke Fuchs*

zweiunddreißig für die neue Verwendung zurechtgeschnittene Stückchen eines bedruckten und mit Holzschnitten versehenen Papierbogens. Manchmal heißt es oben an der ursprünglich geplanten Seite „Uon Ulenspiegel". So weiß der Bibliophile Honegger sofort, womit er es zu tun hat. Bald weiß er auch, dass sein Fragment aus derselben Straßburger Offizin des Johannes Grüninger stammt wie der älteste vollständig erhaltene Eulenspiegeldruck von 1515. Die Forschung glaubt Honegger bis heute, dass sein Fragment ein paar Jahre älter ist als der vollständige Erstdruck. Er entdeckt zudem, dass die letzten sechs Historien des vollständigen Druckes mit der Initialenfolge ERMANB beginnen. Er interpretiert ERMANB als Vorname – Erman, Armin oder Hermann – plus Anfangsbuchstabe B des Nachnamens, was ihn angesichts des klaren Braunschweiger Mittelpunktes der Erzählungen auf den dortigen Chronikschreiber Hermann Bote verweist, dem die Forschung seither mehrheitlich das Eulenspiegelbuch zuschreibt (Honegger 1973).

Zwei Jahre nach dem Druck des Fragmentes, allerdings möglicherweise auch unabhängig davon, wird Eulenspiegel in einem lateinischen *EPITA[-PHIUM]* des Tileman Conradi als „Nobilis parasites" tituliert, als berühmter Parasit, der von der Arbeit seiner Wirte lebt, ob dies nun Handwerker oder wirkliche Wirtinnen und Wirte sind (Tenberg 1996: 48). Der Autor/Erzähler des Eulenspiegelbuch ist dagegen sehr zurückhaltend bei der Beurteilung seiner Titelfigur, diese charakterisiert sich dagegen selbst einmal angesichts eines Betrügers an der Frankfurter Messe: „Ich bin auch ein fauler, starker Kerl, der nicht gerne arbeitet; könnte ich mich auch so leicht ernähren wie dieser, so gefiele mir das wohl" (Sichtermann 1981: 35. Historie). Starke Kerle sollten also eigentlich Arbeit verrichten, faule aber versuchten, sich darum zu drücken. Schon als Eulenspiegels Mutter dem Heranwachsenden vorwirft, kein Handwerk lernen zu wollen, redet er sich damit heraus, dass man einen Job, auf den man sich einmal einlasse, nicht mehr loswerde: „Da sprach Vlenspiegel: liebe muter wazu sich einer begibt dz würt ihm sein lebtag gnug da sprach die muter ich laß es mich wol beduncken ich hab in .iiii wochen kein brodt in meinem huß gehabt" (Wunderlich 1982: 5. Historie). Er hat bei seiner Mutter keinen Erfolg mit seiner Argumentation, denn sie wendet ein, sich ihrerseits ungern daran gewöhnen zu wollen, kein Brot im Hause zu haben. So fühlt er sich gedrängt, für Brot zu sorgen, was ohne Geld nicht ganz einfach ist und die Frage nach dem Status von Faulheit und ihrem Antonym Fleiß neu aufwirft. Für Eulenspiegel heißt Fleiß Arbeitswille, und Faulheit umgekehrt Arbeitsunwille, auch wenn dieser, wie gleich hier bei der Brotbeschaffung in der 6. Historie, manchmal große Anstrengungen verlangt. Eulenspiegels Opfer lassen keine Hochachtung vor seinem Aufwand bei vielen seiner Streiche erkennen – eher schon die extradiegetischen Rezipienten, die offensichtlich Spaß an seinen Konstruktionen haben, wie man aus dem seit 500 Jahren nicht abreißenden Strom der Ausgaben und Bearbeitungen schließen dürfte.

Bekanntlich haben diese Konstruktionen viel mit Sprache zu tun. Schon Goethe hat in den *Maximen und Reflexionen* notiert: „Eulenspiegel: Alle Hauptspässe beruhen darauf, dass alle Menschen figürlich sprechen und Eulenspiegel es eigentlich nimmt“. Beatrice von Matt, die auch wieder Zürcher Literaturkritikerin, dreht Karl Kraus’ berühmtes Votum über die Nazis, die alles beherrschten außer der Sprache, gewissermaßen um, wenn Hermann B. „in eine große literarische Tradition eingestiegen [sei]: in jene der obsessiven Outsider, der zweideutigen Narren, die vom Rande her die Welt gnadenloser beurteilen als deren selbstsichere Akteure. [. . .] Etwas Zirkuläres haftet allen [diesen] Käuzen [. . .] an. Sie treten an Ort und gaukeln sich in ihrer Sprachwut Dynamik vor. [. . .] Sie halten die Sprachmaske vors Gesicht, bis sie dahinter ganz verschwinden“ (von Matt 2014: 316).

2. *Der Mann aus Wörtern*

Ich muss Ihnen an dieser Stelle einen kleinen Trick von meiner Seite gestehen: Die Zitate von Beatrice von Matt zur untauglichen Sprachbeherrschung der Exzentriker waren von ihr nicht auf Bote und seinen Eulenspiegel gemünzt, sondern auf die Helden respektive Antihelden des zeitgenössischen Schweizer Schriftstellers Hermann Burger, unseres zweiten mit Zürich verbundenen Hermann B.

Ähnlich wie Hermann Bote mit seinem Eulenspiegel lotete Hermann Burger vor 50 Jahren aus, was wäre, wenn? „Er baut aus irrealen Voraussetzungen die Illusion auf, dass dies geschehen könnte, und schildert die Folgen“, schreibt Burger über den Schreibenden, den er in die Nähe des Zauberers rückt (Burger 2014: Bd. 7, 78). Und das ist kein Zufall. Denn Burger war nicht nur von Zauberern und Illusionisten fasziniert, er war selber einer, wenn er nicht gerade der Sprachmagie diente.

Diese Formulierung soll zum Ausdruck bringen, dass Burgers Taugenichtse der Gegenwart genauso wenig wie der Schriftsteller selbst eine politische Botschaft haben. Der erste von ihnen ist sein *Mann der nur aus Wörtern besteht*. 1969 geschrieben, aber erst 1983 in der Sammlung *Der Mann aus Wörtern* veröffentlicht. Dabei geht es um eine seltsame Gestalt, die immer wieder plötzlich im Arbeitszimmer der Ich-Erzählers auftaucht: „Der Mann, der nur aus Wörtern besteht, ist so schwer zu beschreiben wie Wörter“ (Burger 2014: Bd. 7, 235). In einer anderen Fassung der Erzählung geht Burger noch weiter:

> „Eigentlich ist es sehr ungenau, ihn einen Mann zu nennen. Der Wörterschmuck an den Ohren und Handgelenken und die weichen Bewegungen geben

> ihm etwas Weibisches, ebenso der Geruch, der wörtlich an den Geruch in Kleiderschränken voll überwinternder Pelzmäntel gemahnt. Vielleicht müsste man ihn ein Neutrum nennen, ein uraltes und zugleich kindlich herrisches, weiblich nachgiebiges und patriarchalisch strafendes Neutrum“ (Burger 2014: Bd. 2, 44).

Die unklare Gender-Zugehörigkeit scheint ein Charakteristikum zu sein, das sich gut mit dem Status eines Taugenichts verträgt – siehe dazu die anderen Beiträge zu dieser Sektion, besonders den von Annette Runte.

Umso klarer ist seine Botschaft: „Komm mit! Komm mit ins Reich der Wörter! Komm mit und werde ein Mann, der nur aus Wörtern besteht! Ich beuge mich über die Schreibmaschine, stütze die Stirn auf die kühle Verschalung des Typenkorbes und tippe in Gedanken das Wort nein auf die Walze“. Und etwas später: „Ja, sage ich zum Mann, der nur aus Wörtern besteht. Aber da ist er schon nicht mehr hier“ (Burger 2014: Bd. 7, 236).

3. Ein akademischer Taugenichts: Vorbild oder abschreckendes Beispiel?

Um 1971 begann nicht zuletzt an der Universität Zürich die Zeit der obsessiven Suche nach Theorie (Felsch 2016: 70, Fries/Zanetti 2019: 153, 273). Paul de Man ist als Romanist und Komparatist hier gerade noch Professor, ehe er seine Professur in Yale antritt, wo er zum *Godfather* der *Yale Hermeutical Mafia* wird, des harten Kernes des französisch-amerikanischen Dekonstruktivismus. Und sein Zürcher Nachfolger Hans-Jost Frey ist gerade eingetroffen, von dem es 2003 in einem Zeitschriftenfeature von NZZ Folio heißt: „Wo er kann, baut Frey Widerstände gegen das voreilige Verständnis von Sprache auf. Er ist eine Art mit Verdunkelung operierender Aufklärer“ (Rüedi 2003). Das ist eine gewollte oder ungewollte Anspielung auf de Mans Hauptwerk *Blindness and Insight.* Wird von der Sprache Tauglichkeit für ernsthafte Zwecke wie etwa Informationsvermittlung oder politische Argumentation erwartet, so führt diese Erwartung zu Blindheit. Die einzige Einsicht, zu der die ehrliche Beschäftigung mit Sprache im Gegensatz zur traditionellen betrügerisch-gauklerhaften führt, ist die in ihre Untauglichkeit für ernsthafte Zwecke. Frey nimmt davon im Rückblick die Texte von Leuten wie de Man oder seine eigenen nicht aus, im Gegenteil: „Es sind Texte, die man zwar falsch, aber nicht richtig lesen kann, weil sie das, was sie sagen, dadurch verunsichern, daß sie sagen, daß alles Gesagte unverläßlich und vielleicht bloßer Wahn ist“ (Frey 1999: 239).

Das trifft natürlich genauso Burgers Bericht von den Besuchen des Mannes aus Wörtern. Und Eulenspiegels Umgang mit Sprache sowieso, hat doch schon 1806 Friedrich Schlegel sein Gedicht *Eulenspiegels guter Rat* mit

den Worten enden lassen: „Doch dieses hoff' ich, glaubt ihr nicht, / Weil es der Eulenspiegel spricht" (Schlegel 1962: 236). Diese romantische Form von Ironie, die natürlich auch Schlegel selbst und mich betrifft, ist dem 20 Jahre danach erschienenen Eichendorffschen Taugenichts fremd – und der Mehrheit der Eulenspiegel-Rezipienten seither.

Vielleicht trägt das Beunruhigende, das wir über de Mans Leben wissen, hier eher zur Beruhigung bei: Paul de Man ist gebürtiger Belgier, sein Onkel, de Man sagt selbst, sein Vater, wurde von den Nazis während der deutschen Besetzung als de facto-Ministerpräsident Belgiens eingesetzt. 1953 begeht der Onkel in der Schweiz Selbstmord – wie nach ihm Hermann Burger und vor ihm Gerhard Hauptmanns großer Kampfflieger, Landfahrer, Gaukler und Magier Till Eulenspiegel von 1919. Paul de Man selbst schreibt zu Beginn der Vierzigerjahre in Belgien antisemitische Zeitungstexte, die nach seinem Tod 1983 entdeckt werden. Ehe zu dritt, Bigamie, mehrfacher Vater von Kindern mit ebenso vielen Müttern. Er wechselt, wohl immer auf der Flucht vor Enttarnung, mehrfach sein Aufenthaltsland, ohne einen Pass zu besitzen – ein moderner Eulenspiegel. Seine Berufstätigkeit hat Parallelen zu seinem Privatleben: Er hat nie ordentlich studiert oder Zwischenprüfungen abgelegt, irgendwie aber doch doktoriert. Gleichzeitig zu seiner Zürcher Professur hatte er auch eine an Cornell im Staate New York inne – oder war es Johns Hopkins in Baltimore? Beide Angaben habe ich gefunden (https://www.britannica.com/biography/Paul-de-Man respektive https://de.wikipedia.org/wiki/Paul_de_Man), ohne dass die jeweiligen Kollegen etwas davon ahnten. 1971 nahm de Man wie gesagt den Ruf nach Yale an. Diese Universität verlangte von ihren Professoren, dass sie mindestens ein Buch geschrieben hätten. Seine zukünftigen Kollegen, eben die Yale Hermeneutical Mafia, bastelten für ihn aus seinen Aufsätzen ein Buch zusammen, das unter dem erwähnten Titel *Blindness and Insight* Furore machen sollte. „Er lügte sein ganzes Leben lang über persönliche und akademische Dinge wie Publikationen, Titel, Stellen, wie andere Leute atmen – regelmäßig und ständig", lese ich 2014 im *Chronicle of Higher Education*. Dort bekommt er die Eigenschaften Veruntreuer, Antisemit, Lügner, Fälscher, Bigamist, Betrüger, Gauner und Nazi-Sympathisant. Der Autor Carlin Romano schreckt auch vor dem weiteren Schritt nicht zurück, dass für de Man, der „fragt, wie wir irgendetwas sicher wissen können, und antwortet: gar nicht, nichts kann sicher gewusst werden, dies zweifellos eine bequeme theoretische Basis bildete" – auch für seine Lebensführung. Und dann als Krönung die Mahnung an den Leser, „de Man für Arbeiten die Ehre zu erweisen, die in Unmoral wurzeln, macht uns zu Komplizen dieser Unmoral" (Romano 2014). Das kann und will ich so nicht stehen lassen. De Man, zumindest der junge 30 Jahre vor seiner Zürcher Zeit, war Antisemit, und das muss deutlich gesagt werden, wenn man über ihn spricht. Das Gegenteil von Ehrerweisung ist nicht Totschweigen sondern Offenlegen.

Ebenso zweifellos ist Antisemitismus unvergleichlich schlimmer als Dekonstruktivismus. Doch Romano stellt gerade beides auf dieselbe Ebene, die der Unmoral. Sein Antidekonstruktivismus wird so selbst zur unerträglichen unmoralischen Relativierung des Antisemitismus und beweist gleichzeitig ein radikales Missverstehen der Dekonstruktion, die man wie gesagt letztlich nur falsch verstehen kann.

Müssen wir aber wirklich so negativ schließen? Die hier vorgestellten oder in Erinnerung gerufenen Taugenichtse widersprechen alle dem von der Analytischen Sprachphilosophie Wittgensteins oder Austins profilierten Lob der Arbeit der Sprache. Bei ihnen gibt ihr ihr sozial erfolgreicher Gebrauch ihre Bedeutung, nicht nur im Sinne von Wichtigkeit sondern auch im grundlegenden Sinne von Bedeutung eines Zeichens: „Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache“ (Wittgenstein 1971: § 43). Bei Wittgenstein „feiert“ dagegen die Sprache, wenn sie nicht arbeitet, nichts bedeutet, nichts taugt (Wittgenstein 1971: § 38). Für Austin wird sie sogar wieder einmal „parasitär“ gebraucht, wenn jemand sich nicht an die konventionalisierten Sprechakt- und Sprachspielregeln hält, wie etwa der Schauspieler, der auf der Bühne eine Drohung ausspricht, die er gar nicht meint (Austin 1972: 44). Ist in diesem Verständnis so ungefähr die ganze Literatur parasitär, wird dieser eulenspiegelhafte Begriff interessant.

Wittgensteins Feiern erinnert an Eichendorffs Sonntagsgefühl aus dem *Taugenichts*. Wie heißt es doch bei seinem Auszug aus dem Heimatdorf: „Mir war es wie ein ewiger Sonntag im Gemüte. Und als ich endlich ins freie Feld hinauskam, da nahm ich meine liebe Geige vor und spielte und sang“. Er kann sich dabei, gegen seinen Vater, auf Aristoteles berufen, dem „die Muße in ihr selbst lustvolles Tätigsein, geglücktes Dasein (Eudaimonia) und glückseliges Leben überhaupt zu sein [scheine], im Unterschied zu der freien Zeit, die man nötig hat, um sich von den Strapazen zu erholen, die mit Arbeiten aller Art verbunden sind. [. . .] Dagegen meint „Muße“ [. . .] den wahren Ernst edler und in sich sinnvoller und erfüllter Tätigkeit, in der sich die eigentliche menschliche Möglichkeit realisiert“ (Buck 1988: 39).

Thomas Bauer warnt gar, die Ablehnung des Feierns der Sprache habe „genozidales Potential“ im Sinne der „Vernichtung von Vielfalt“, das er in den Katastrophen des 20. Jahrhunderts realisiert sieht (Bauer 2018: 15, 12). Ich bin dabei nicht der Erste, der im Sinne Hans-Jost Freys Bauer vorwirft, selbst nicht die Ambiguitätstoleranz zu besitzen, seine eigenen Äußerungen in Frage zu stellen (Rosenstrauch 2019). Wer aber Eulenspiegel in seiner Analyse für was auch immer tauglich machen will, wer sich von Burgers Wortakrobatik nicht verzaubern lässt, wer im Streit der Richtungen das letzte Wort haben will, legt der freiheitssüchtigen Sprache Fesseln an. Jürgen Wertheimer sieht uns vor die Wahl gestellt „zwischen monologischem engen, auf Eindeutigkeit zentrierten Denken auf der einen und einer Lebensweise und Denkart auf der

anderen Seite, die sich der Vielfältigkeit, Ambivalenz und Mehrdeutbarkeit der Wirklichkeit stellt. Ich hoffe, die Uni weiß, auf welcher Seite sie steht, zu stehen hat!" (Bauer 2018: 87). Kann man auf der richtigen Seite stehen, ohne all die unsympathischen Seiten eines Eulenspiegel, eines Mannes (oder einer Frau) aus Wörtern und eines Paul de Man dahin mitzuschleppen? Wie sagt ein Blogger doch so schön über die schwedische Kinderbuchheldin Pippi Langstrumpf: „Die konnte ja ein ziemliches Ekel sein, gerade darum lieben wir sie doch". Solche Fragen hätte sich vielleicht auch Friedrich II. auf dem Heimweg nach Italien gestellt, wenn er ihn sieben Jahrhunderte später angetreten hätte. Vielleicht passen sie aber auch in jede Epoche. Also Beine und Kopf in Bewegung setzen!

Literaturverzeichnis:

Austin, John: Zur Theorie der Sprechakte (How to do things with Words), Stuttgart 1972.

Bauer, Thomas: Die Vereindeutigung der Welt. Über den Verlust an Mehrdeutigkeit und Vielfalt, Stuttgart 2018.

Buck, Günther: Die Freizeitgestaltung des Tutanchamun. In: Thelma von Freymann (Hg.): Am Beispiel erklärt. Aufgaben und Wege der Museumspädagogik. Hildesheim usw. 1988, 39–50, S. 39 und S. 46.

Burger, Hermann: Werke in acht Bänden, Bd. 2 und Bd. 7, München 2014.

Felsch, Philipp: Der lange Sommer der Theorie, Frankfurt 2016.

Frey, Hans-Jost: Die Autorität der Sprache, Zürich 1999.

Fries, Thomas / Zanetti, Sandro (Hg.): Revolutionen der Literaturwissenschaft 1966–1971, Zürich 2019.

Honegger, Peter: Ulenspiegel. Ein Beitrag zur Druckgeschichte und zur Verfasserfrage, Neumünster 1973.

von Matt, Beatrice: Nachwort. In: Hermann Burger: Werke in acht Bänden, Band 2, München 2014, S. 311–329.

Romano, Carlo: Deconstructing Paul de Man. In: The Chronicle of higher Education, 3. März 2014 https://www.chronicle.com/article/Paul-de-Man-Deconstructed/144991, besucht am 11. 10. 2021.

Rosenstrauch, Hazel: Weltuntergang to go. Eine Fallstudie: https://hazelrosenstrauch.de/2019/09/03/weltuntergang-to-go/, besucht am 11. 10. 2021.

Rüedi, Peter: Hans-Jost Frey. In: nzz-Folio Oktober 2003: https://folio.nzz.ch/2003/oktober/hans-jost-frey-das-glas-der-vers-der-wurm, besucht am 11. 10. 2021.

Sichtermann, Siegfried (Hg.): Hermann Bote. Till Eulenspiegel, Frankfurt (2) 1981.

Schlegel, Friedrich 1962 Schlegel, Friedrich: *Eulenspiegels guter Rat*. In: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg.von Ernst Behler, Bd. 5, München etc. 1962, S. 326.

Tenberg, Reinhard: Die deutsche Eulenspiegel-Rezeption bis zum Ende des 16. Jahrhunderts, Würzburg 1996.

Wittgenstein, Ludwig: Philosophische Untersuchungen, Frankfurt 1971.
Wondratschek, Wolf: Das Mädchen und der Messerwerfer, Berlin 1997.
Wunderlich, Werner: Dyl Ulenspiegel in Abbildung des Drucks von 1515, Göppingen 1982.

Antal Szerbs Romane *Reise im Mondlicht* und *Pendragon-Legende* im Kontext der deutschen Romantik

Henriett Lindner (Budapest)

Abstract: Der Beitrag stellt die zwei bekanntesten Romane des ungarischen Schriftstellers und Literaturhistorikers Antal Szerb (1901–1945) in den Kontext seiner fortwährenden Auseinandersetzung mit der deutschen Romantik, die sowohl in seinen privaten Schriften als auch in wissenschaftlichen Texten nachzuvollziehen ist. Die Protagonisten Mihály und János, die weitgehend Züge des Autors tragen, treten als Taugenichtse im Mitteleuropa des Zwanzigsten Jahrhunderts auf, die mit ihrer romantischen „neuen Frivolität" die philiströse Langeweile aller Zeiten herausfordern.

Keywords: Antal Szerb, Reise im Mondlicht, Pendragon-Legende, Romantikrezeption.

Péter Esterházy stellt den Autor des Romans *Reise im Mondlicht* im Vorwort der im Jahr 2003 erschienenen deutschen Ausgabe mit folgenden Worten vor: „Strenge Brille, intelligente Stirn, so sehen Literaturprofessoren aus. Das war er auch. (Oder doch nicht? Vielleicht doch eher der ewige Outsider?) Er hat geniale Bücher über die Geschichte der ungarischen Literatur und der Weltliteratur geschrieben, noch heute büffelt der Abiturient in ihnen und der Vater des Abiturienten blättert immer wieder darin, als wären sie Romane." (Szerb 2004b: 257)

Antal Szerb (1901–1945) ist in Ungarn in erster Linie als Autor zweier bedeutender Literaturgeschichten bekannt: Die erstmals im Jahr 1934 veröffentlichte *Ungarische Literaturgeschichte* und die schon während des Zweiten Weltkriegs erschienene *Geschichte der Weltliteratur* gelten als die meistverlegten literaturgeschichtlichen Bücher in Ungarn und als Relikte des goldenen Zeitalters einer mit Anspruch auf Unterhaltsamkeit geschriebenen Literaturgeschichtsschreibung. (Havasréti 2007) Das deutschsprachige Lesepublikum nahm hingegen Szerb als Literaturwissenschaftler und als den wirkungsvollsten Vertreter der ungarischen geistesgeschichtlichen Schule erst nach dem Erfolg der beiden Romane, der *Reise im Mondlicht* (Szerb 2004b) und der *Pendragon-Legende*, wahr. (Szerb 2004a) Nach Sándor Márai gelang mit diesen Romanen ein weiterer „Eleganter" der ungarischen Prosa auf deutsche Bestsellerlisten, dies aber erst in den letzten zwanzig Jahren, obwohl von Szerb einiges in Deutsch – teils beim Corvina Verlag, teils bei anderen Verlagen – schon früher erschienen ist. (Lindner 2019: 89)

Reise im Mondlicht erzählt von den Abenteuern von Mihály in Italien, nachdem er durch Zufall seiner Hochzeitsreise entflieht. Er möchte dabei auch – wie der Text formuliert – dem ernsten Erwachsensein und dem eigenen, kurz davor gefassten Entschluss entkommen, „ein regelrechtes Leben zu führen." (Szerb 2004b: 7) In Italien durchlebt er allerlei kulturelle und erotische Abenteuer und begegnet den prägenden Figuren und Gefühlen seiner Jugendzeit wieder. Die Geschichte spannt sich im Gegensatz zwischen rational geregeltem Leben, das ihm die Ehe mit Erzsi und die offizielle Hochzeitsreise, aber auch Langeweile bedeutet, und dem Chaos, das ihm in den unheimlich-unbekannten italienischen Gassen entgegenkommt und mit seiner Vergangenheit, der Liebe zu Eva, mit Irrationalität, jugendlichen Sehnsüchten und Ängsten und letztendlich dem Unbewussten verbunden wird. Das Ende des Romans legt eine bürgerliche Lösung des Konflikts nahe, wobei die Konjunktivform in der deutschen Übersetzung einige Zweifel offenlässt:

> Er war unterwegs nach Hause, wieder würde er versuchen, was ihm fünfzehn Jahre lang nicht gelungen war: Sich anzupassen. Jetzt würde es gelingen. Das war sein Schicksal. Er ergab sich darein. Die Tatsachen waren stärker. Man entkam ihnen nicht. Sie sind immer stärker, die Väter, die Zoltáns, die Firmen, die Menschen. [. . .] Man mußte am Leben bleiben. Auch er würde leben, wie die Ratten der Ruinen. Aber immerhin leben. Und solange man lebt, weiß man nicht, was noch geschehen kann. (Szerb 2004b: 256)

János Bátky, die Zentralfigur der *Pendragon-Legende* (Szerb 2004a), verwickelt sich während einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Geschichte der Rosenkreuzer in allerlei mysteriöse, grausame und erotische Abenteuer, die im Stil und in der erzählerischen Tradition der Geheimbund- oder Verschwörungsromane in erster Person Singular wiedergegeben werden.

Das deutsche Lesepublikum begrüßte die *Reise im Mondlicht* wie einen alten Bekannten, darauf deutet die auffällige Kontextualisierung des Romans mit deutschem Kulturgut in den ersten Rezensionen hin, (FAZ 2003; FAZ 2004; Hage 2003) in denen die wiederholte Bezugnahme auf kulturell-literarische Topoi der deutschen Literatur des Idealismus, wie auf die Italienreise, auf Wanderjahre oder auf den Bildungsroman, nicht nur die anhaltende Popularität des Textes auf deutschem Boden erklärt, sondern uns vor Augen führt, welch zentrale konstitutive Rolle das deutsche Kulturerbe in Szerbs Oeuvre hat. (Lindner 2019)

Antal Szerb ist als Sohn einer Budapester jüdischen Kaufmannsfamilie geboren. Die Familie konvertierte zum Katholizismus 1907, und der Sohn wurde in dieser Religion erzogen. Sowohl er als auch seine Familie standen im engen Kontakt zu mehreren führenden Intellektuellen des Neokatholizismus, z. B. seinem Paten Bischof Ottokár Prohászka oder dem Piaristen Sándor Sík. Letzterer war es auch, der als Literaturwissenschaftler und Szerbs

Ungarischlehrer sowie Pfadfinderleiter am Budapester Piaristengymnasium sein erster Mentor für seine literaturwissenschaftlichen und schriftstellerischen Ambitionen wurde. Er studierte Ungarisch, Anglistik und Deutsch an der Budapester, später Péter-Pázmány-Universität, wo er 1924 promovierte. Er publizierte seit den 20er Jahren in den Zeitschriften *Nyugat* [Westen], *Napkelet* [Osten] und *Minerva*, der führenden Zeitschrift für Geistesgeschichte. In den 30er Jahren beschäftigte er sich mit der angelsächsischen Literatur und mit Romantheorie und publizierte französische, englische und deutsche Essays, letztere erschienen ab 1936 in der Zeitschrift *Pester Lloyd*. (Szerb 1957: 377 f.) Ab 1941 wurden seine wissenschaftlichen und schöpferischen Aktivitäten stark eingeschränkt, seine Radioauftritte eingestellt, und fast zeitgleich mit der Erscheinung der *Geschichte der Weltliteratur* wurde die *Ungarische Literaturgeschichte* verboten. Er starb 1945 im Arbeitslager.

Die deutsche Kultur war im Ungarn der Monarchie und der nachmonarchischen Zeiten, besonders in jenen großstädtischen jüdischen Intellektuellenkreisen, aus denen er auch stammte, prägend, auch er zitierte deutsche Autoren sowohl in seinen wissenschaftlichen Texten als auch in Briefen und Tagebüchern fast ausschließlich im Original, wogegen Zitate und Titel von französischen oder englischen Autoren selbst in *Az angol irodalom kistükre* [Kleiner Spiegel der englischen Literatur] (Szerb 2002a) überwiegend in Übersetzungen vorkommen. Deutsche Klassiker, wie Erasmus, Goethe, Novalis, Herder, Thomas Mann oder Stefan George gehören in seinen literaturhistorischen Texten zu den gängigen Referenzen. Szerb schwankte zwischen Belletristik und Literaturwissenschaft: Seine imponierende historische und kulturelle Bildung beflügelte und würzte seine belletristische Tätigkeit, etwa in der *Pendragon-Legende*, *Das Halsband der Königin* oder *VII. Oliver*, und in seinen literaturwissenschaftlichen Arbeiten ist seine schriftstellerische Ader unverkennbar. In seinem Tagebuch notiert er: „Unangenehm, wenn man von mir sagt, ich sei ein Literaturhistoriker [. . .]. Ich bin ein Schriftsteller, dessen Thema vorübergehend die Literaturgeschichte war.“ (Szerb 2001: 280)

Der zentrale Punkt und das Hauptmotiv seiner – so lautet die These dieses Beitrags – „romantischen“ Romane sind der Versuch der Hauptfiguren, Langeweile zu vermeiden. Langeweile ist in Szerbs Auffassung das Graue, Eintönige, Philiströse, ganz im Sinne dessen, was Novalis im sogenannten Philisterfragment (Novalis 1965: 446 f.) formuliert. Der grauen Langeweile entkommt man aber nicht lediglich durch das konkrete Abenteuer, wie die Italienreise von Mihály und der England-Aufenthalt von Bátky, sondern auch auf Ab- und Umwegen der Literatur und Kultur. Dies stellt sich in der Lebensart der Neofrivolität (Johnston 2015: 262) dar: Sie bedeutet eine kultivierte Allwissenheit, variiert mit einer subtilen Erotik, zusammengesetzt aus Wissensphilosophie des Werte- und Wahrheitsrelativismus, einem Stil der provokativen, würzigen und leichten Ausdrucksform, einem fortwährenden

Rollenspiel und einem Interesse für das Absurde, Ungewöhnliche und Banale. Was Neofrivolität heißt, lässt Szerb seine Figur und seinen Alter Ego János Bátky detailliert formulieren:

– [. . .] meine Wissenschaft stand noch nie im Dienste der Menschheit. Weil es keine Wahrheit und keine Menschheit gibt. Es gibt nur Wahrheiten und Menschen. Es hat mich immer gefreut, daß meine wissenschaftliche Tätigkeit, zum Beispiel meine Beschäftigung mit der altenglischen Schmiedekunst, keinem je genützt hat.
– Sie sprechen, als hätten Sie keine Ideale.
– Das ist richtig. Ich praktiziere die neue Frivolität.
– Und worin unterscheidet sie sich von der alten Frivolität?
– Hauptsächlich darin, daß ihr das Wörtchen „neu" vorangestellt ist. So hört sie sich aufregender an. (Szerb 2004a: 223)

Kultur und Literatur fungieren für den Neufrivolen als Substitute – dies unterscheidet ihn auch vom herkömmlichen Verständnis. Bereits in seiner Romantheorie *Suche nach dem Wunder* unterstellt er der Mehrheit der Menschen, dass sie nur lese, um die mangelnden erotischen Erfahrungen zu ersetzen und so vor den Bildern des unerwarteten und gewaltigen Todes schaudern zu können. Während man den Sessel streichele, beruhigt darüber, dass man immer noch lebe, beteilige man sich dennoch an dem, was aus seinem eigenen Leben fehlt, am Wunder. Jede andere Motivation des Romanlesens sei „pure Phrase", „Heuchelei oder Snobismus". (Szerb 2002b: 10, übers. v. HL)

Bei der Vermeidung der Langeweile nimmt das Erotische eine zentrale Rolle ein, wenn auch nicht immer im konkreten Sinne: Erotik oder Liebe auf der einen und Wissen oder intellektuelles Spiel auf der anderen Seite sind miteinander auf die innigste Weise verflochten, wie er mehrmals formuliert, am deutlichsten vielleicht, wenn er den Philologen mit dem „schüchternen Verliebten" vergleicht, „dem nichts eine so große Freude bereitet, als wenn er von der Geliebten reden kann, die schamhaften Gefühle hinter scheinbarer Objektivität verbergend." (Szerb 2002c: 182, übers. v. HL) Die Verbindung von Wissen und Erotik drückt sich auch in Bemerkungen der Romanfigur Mihály in der *Reise im Mondlicht* aus: „Geographie ist das stärkste Aphrodisiakum", oder „das erste Treffen mit der Wissenschaft ist so berauschend, wie die Liebe." (Szerb 2004b: 99)

Die Romantik hat Szerb zeit seines Lebens fasziniert, sie stellte für ihn einerseits eine typisch deutsche Erscheinung dar (Szerb 2002a: 112), andererseits sei sie aber „keine abgeschlossene, durch Jahreszahlen begrenzte Zeitepoche, sondern ist auch die allgegenwärtige, von Geschichte unabhängige Erscheinung." (Szerb 2002d: 459, übers. v. HL) Sie äußere sich als Revolte der Gefühle und der Triebe gegen die Vernunftherrschaft, der romantische

Mensch sei sentimental, gefühlsorientiert, *ab ovo* einsam und in seinem Handeln durch Triebhaftigkeit gekennzeichnet. In diesem Sinne sei die Romantik „die Revolte der Dinge diesseits und jenseits der Vernunft gegen die Vernunft.“ (Szerb 2002d: 461, übers. v. HL) Auch Goethe wird in seiner *Geschichte der Weltliteratur* dem Kapitel „Romantik“ unterordnet. Während Goethe als wichtigster Referenzpunkt in seinen literaturwissenschaftlichen Arbeiten erscheint, kommt in seinen Aufzeichnungen und Privatbriefen eine geradezu zum Lebensparadigma werdende innere Verbindung mit frühromantischen Ansichten zum Ausdruck. „Ich liebe Novalis sehr“, (Szerb 2001: 112, übers. v. HL) schreibt er bereits in seinen Aufzeichnungen aus dem Jahre 1923, und seine Selbstreflexionen, Wege suchenden Ichanalysen und „blaublumigen“ Gefühlsäußerungen (Szerb 2001: 124,128) zeugen sowohl ihrer Form nach als auch inhaltlich von einer intensiven Auseinandersetzung mit frühromantischen Autoren.

Die Faszination der Romantik bei Szerb resultiert aus dem Kontrast eines äußeren, bürgerlichen und langweiligen Lebens zu einer inneren geistig-emotionalen Aktivität des Geistes, selbst wenn diese Kontrastierung aus der Sicht des Zwanzigsten Jahrhunderts nur mit einer ironischen Brechung möglich ist: Der Romantiker um 1800 habe nämlich kein richtig romantisches Leben gehabt. Er selbst sei an seinem Schreibtisch sitzengeblieben. Wie ereignislos und grau – das heißt auch langweilig – jenes Leben war, könnten wir uns in der Zeit der Eisenbahnen, Flugzeuge, Telefone und Reisebüros, die die entferntesten Gebiete selbst in unsere grauesten Tage hineinbringen, gar nicht vorstellen. „Das Leben der Romantiker in diesen innerlich so aufgeregten und fruchtbaren Jahren ist äußerlich betrachtet viel einfacher gewesen als das Leben eines Kleinbürgers heute.“ (Szerb 2002e: 466, übers. v. HL)

Das Romantische ist zeitlos und von äußeren Lebensumständen unabhängig, seine Allgegenwärtigkeit und identitätsstiftende Kraft fasst Szerb in einem Wort zusammen: „Zauberwort. Wenn ich es ausspreche, begleitet vom leicht spöttischen Lächeln oder verträumten Bick in die Ferne, bewegt es auch heute etwas in der Seele. Ein wunderbarer, komplizierter und unbestimmbarer Begriff, er bezeichnet jene nicht in Ordnung und Gesetz zu fassende Unruhe, die das Leben von seiner schalen Langeweile abhebt, und bezeichnet mehrmals das, wofür es sich lohnt zu leben, was uns die Jugend bedeutet.“ (Szerb 2002e: 465, übers. v. HL)

Durch diesen habituellen Romantizismus zeichnet sich auch der Taugenichts als Mihálys und so auch Szerbs Geistesverwandter aus, wie er in seiner *Geschichte der Weltliteratur* formuliert: Eichendorff stelle, inspiriert durch „Nostalgie nach der Jugend und nach Italien, was in dieser Zeit mehr oder weniger das Gleiche bedeutete“, (Szerb 2016: 458 f.) den „absolute[n] Träumer [dar]: Mit dem praktischen Leben hat er keinerlei Kontakt, sorglos verlässt er sich auf sein Glück – und sein Glück gewinnt die Reinheit seines Herzens so

lieb, es lächelt ihm allezeit zu. Ob es solche Träumer damals in der Tat gab? Wer weiß. . . So viel ist wahr: Es war einmal eine Zeit, die nicht den Mann der Tat und der Gedanken schätzte, sondern den, der sich leichten Herzens seinen Träumereien überließ." (Szerb 2016: 459)

Szerbs deklarierte Geistesverwandtschaft mit der deutschen Romantik ist aus der Begeisterung für eine vergangene Welt entstanden, die wahrscheinlich immer weniger mit dem Deutschland zu Szerbs Lebzeiten gemeinsam hatte und die wir mangels einer treffenderen Bezeichnung klassische Humanität nennen können. In der immer düsterer werdenden Atmosphäre galt es, sich idealistisch an dieser Idee festzuhalten, die in Szerbs Auffassung gegen Gewalt, Tyrannei und die Verkrüppelung des Individuums zu schützen imstande sei, die im Bewusstsein der menschlichen Würde verankert sei und die sich in der Heiterkeit und Bescheidenheit des geistigen Menschen äußere, der sich über blutdürstige Leidenschaften erheben könne. Eine intellektuelle Ethik, die allein im Geist wurzele und somit von der zeitgenössischen deutschen „Tat- und Triebethik" auch weit entfernt ist. (Szerb 2002b: 146) Die Menschheit teilt sich im Mitteleuropa der dreißiger und vierziger Jahre nicht mehr in gut und böse, tauglich und nutzlos, sondern eine kleine Gruppe von Lesern, – Romantikern, Träumern oder Neofrivolen – stellt sich gegen die Welt. Ihnen ist die 1941 erschienene *Geschichte der Weltliteratur* gewidmet, damit „die winzige Konfraternität der wirklichen Leser sich vergrößerte und erstarkte, in unseren Tagen, da die Musen schweigen und diejenigen beieinander Geborgenheit suchen, welche die Musen verehren. Denn die Welt braucht brennend ein bisschen Güte – und wer die Bücher liebt, kann kein schlechter Mensch sein." (Szerb 2016: 16)

Literaturverzeichnis

Hage, Volker 2003: Eine andere italienische Reise. In: Spiegel online http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-29212927.html (letzter Zugriff 30.08.2020).

Havasréti, József (2007): Szerb Antal – mint, majd ha volt. (Antal Szerb – als, dann wenn er war) In: Jelenkor 50 (2007) S. 581–589.

Havasréti, József (2013): Szerb Antal. Budapest: Magvető.

Johnston, William (2015): Zur Kulturgeschichte Österreichs und Ungarns 1890–1938: Auf der Suche nach verborgenen Gemeinsamkeiten. (übersetzt von Otmar Binder) Wien: Böhlau.

Lindner, Henriett (2019): Antal Szerb als Kulturvermittler. Rolle des deutschsprachigen Kulturerbes in seinen wissenschaftlichen Texten und Romanen. In: Jahrbuch der ungarischen Germanistik 2019, S. 89–99.

[N.N.] FAZ 2003: Refrain des Herzens, Ruf der Wildnis. In: FAZ online http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/refrain-des-herzens-ruf-der-wildnis-1135008.html (letzter Zugriff: 28.01.2022).

[N.N.] FAZ 2004: Reiter um Mitternacht. In: FAZ online http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/reiter-um-mitternacht-1197578.html (letzter Zugriff: 28.01.2022).

Novalis [Hardenberg, Friedrich von] (1965): Schriften. Bd. 2. Das philosophische Werk I. Hg. von Richard Samuel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Szerb, Antal: (1957): Száz Vers. (Hundert Gedichte) Budapest: Magvető.

Szerb, Antal (2001): Naplójegyzetek (Tagebuchnotizen) (1914–1943). Budapest: Magvető.

Szerb, Antal (2002a): Az angol irodalom kistükre. (Kleiner Spiegel der englischen Literatur). In: ders.: Hétköznapok és csodák. Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák, Bd. 1. Budapest: Magvető, S. 174–241.

Szerb, Antal (2002b): Hétköznapok és csodák. (Alltage und Wunder). In: ders.: Hétköznapok és csodák. Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák. Bd. 1. Budapest: Magvető, S. 7–173.

Szerb, Antal (2002c): Az ihletett költő. (Der inspirierte Dichter). In ders.: Hétköznapok és csodák. Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák. Bd. 2. Budapest: Magvető S. 153–183.

Szerb, Antal (2002d): A romantika. (Die Romantik). In: ders.: Hétköznapok és csodák. Összegyűjtött esszék, tanulmányok, kritikák. Budapest: Magvető, S. 459–464.

Szerb, Antal (2002e): Romantika, ó! (Romantik, oh!) In: ders.: Hétköznapok és csodák. Budapest: Magvető, S. 465–468.

Szerb, Antal (2004a): Die Pendragon-Legende. Aus dem Ungarischen von Susanne Großmann-Vendrey, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Szerb, Antal (2004b): Reise im Mondlicht. Aus dem Ungarischen von Christina Viragh, zweite Auflage München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Szerb, Antal (2016): Geschichte der Weltliteratur. Aus dem Ungarischen übertragen und mit Anmerkungen versehen von András Horn. Basel: Schwabe.

Eulenspiegel und die Eulenspiegelliteratur in Polen

Witold Wojtowicz (Warschau)

Abstract: Die sogenannte „Eulenspiegelliteratur“ ist ein Teil der alten polnischsprachigen Literatur der frühen Neuzeit im Königreich Polen-Litauen von ca. 1580 bis ca. 1650. Die Autoren stilisieren sich als die „neuen Eulenspiegel“ und konzentrieren sich auf eine Unterscheidung und nicht auf die Identifikation mit dem Antihelden, welcher der Eulenspiegel ist.

Eine Übersicht über die Forschung zum Werk Eulenspiegel bildet den Ausgangspunkt für die Untersuchung der „altpolnischen Nachkommenschaft der Eulenspiegelfigur“.

Andere kulturelle und mentale Standards als diejenigen, welche 100 Jahre zuvor galten, nehmen das literarische Publikum des Jan z Kijan (und die anderen meist anonymen „neuen Eulenspiegel“) in die Pflicht.

Keywords: Eulenspiegelliteratur, Eulenspiegel, deutsch-polnische literarische Beziehungen, Jan z Kijan, Jan Dzwonowski.

Die sogenannte „Eulenspiegelliteratur“ ist ein Teil der alten polnischsprachigen Literatur der frühen Neuzeit im Königreich Polen-Litauen von ca. 1580 bis ca. 1650. Die Autoren stilisieren sich als die „neuen Eulenspiegel“ (was in den Benennung Ihrer Gedichtsammlungen zutage getreten war wie z. B. *Fraszki Sowiźrzała nowego* (1614) [Scherzgedichte des neuen Eulenspiegels]), was die Stärke der negativen Identifikationsmuster im Bereich des populären Schrifttums offenbart. Diese Namensverwendung wurde von der Literaturwissenschaft übernommen.

Die erste polnische Übersetzung des *Eulenspiegel* erschien kurz vor dem Jahr 1540. *Sowizdrzał* („Eulenspiegel“) wurde bis Ende des 18. Jahrhunderts mindestens zwölfmal in fünf unterschiedlichen Textvarianten herausgegeben (mehrere Editionen sind verloren gegangen). Die Ausgabe, die zur Grundlage der kritischen Edition vom Jahr 2005 (Grześkowiak, Kizik 2005) wurde, stammt aus den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts. Sie war wahrscheinlich die dritte Redaktion des polnischen Eulenspiegel-Textes. (Die Zitate stammen aus Grześkowiak, Kizik 2005 sowie für den deutschen Text Lindow 1978.)

Mein Interesse widmet sich dem späteren Schicksal des altpolnischen Eulenspiegelbuchs: seiner Bedeutung, Bewertung und Funktion. Diesen Rezeptionsprozess aufzuhellen ist die Aufgabe dieses Beitrags. An vielen Stellen in diesem Aufsatz nutze ich meine Bücher (Wojtowicz 2010–2012, Wojtowicz 2015). Im Grunde waren die neuen „Eulenspiegel“ (mit ihrer

spielerischen und komischen Eigenschaft) die wirklichen Verbreiter der literarischen Methoden, da sie sich hervorragend in der „hohen“ Literatur auskannten.

Die Bestrebungen der Autoren, die sich selbst als „Eulenspiegel“ bezeichnen, können negativ in zwei Richtungen definiert werden: Einerseits möchten sie nicht in der Tradition der „Narren“ auftreten – Eulenspiegel selbst bleibt in der Nähe des spätmittelalterlichen und frühneuzeitlichen Narren zu sehen und zu interpretieren –, andererseits bemühen sie sich auch nicht, dass ihre Aktivität in „infernalen“ Kategorien gesehen wird. Diese Autoren konzentrieren sich auf eine Unterscheidung von und nicht auf die Identifikation mit dem Antihelden Eulenspiegel. Die Eulenspiegelgestalt wird immer und immer in didaktischer Absicht verwendet.

Erwähnt werden sollte dabei die Feststellung von Radosław Grześkowiak und Edmund Kizik, den Autoren von *Wstęp* [Vorwort] zu der Edition der altpolnischen Übersetzung des *Eulenspiegels* aus dem Jahre 2005, dass weder eine kritische Edition des Textes noch eine kritische Reflexion über dessen Spezifika den jahrzehntelangen Untersuchungen über die altpolnische „Eulenspiegelliteratur“ vorangingen. Paradoxerweise haben wir es also mit zwei Prozessen zu tun, die den Stand und die Qualität der wissenschaftlichen Debatte negativ beeinflussten, nämlich mit der langen Dauer des Erbes der marxistischen Literaturwissenschaft, einschließlich der Versuche, es zu kritisieren und zu modifizieren, und mit der mangelnden kritischen Eulenspiegel-Edition des Textes selbst.

In der deutschen Literaturwissenschaft führten die Untersuchungen zum Werk *Eulenspiegel* zu keiner akademischen *opinio communis*. Man denke an Classen 1998: 249. Früher war er weniger skeptisch (Classen 1992: 14; siehe auch Melters 2004: 13–23). Es entstanden innerhalb der Forschung vielmehr heftige Kontroversen. Diese bilden den Ausgangspunkt für die Untersuchung der „altpolnischen Nachkommenschaft der Eulenspiegelfigur“, die als eine „Fortsetzung“ des *Eulenspiegel*-Werkes gesehen wurde (Grzeszczuk 1994: 18–25, 245–247, vgl. Grześkowiak / Kizik 2005: XXXI ff.).

Der Hauptwandel der modernen Rezeption des „Eulenspiegels“ (und des Schrifttums, das als „Eulenspiegelliteratur“ bezeichnet wird) bedeutet eine Abkehr von der völligen Befangenheit gegenüber *naturalia et pudenda* (was durch den Eulenspiegel demonstriert und in dem populären Schrifttum des 16. Jahrhunderts oft dargestellt wurde). Der Wandel führte zu der Erkenntnis, dass die eulenspiegelschen *naturalia et pudenda* ein kritisches Aufzeigen der gesellschaftlichen Realität, insbesondere der literarischen und kulturellen Konventionen, waren. Wissenschaftler des 19. Jahrhunderts sahen das populäre Schrifttum als Träger der Tradition eines Volkes an. Die Werke der „Eulenspiegelliteratur“ waren keiner Rigorosität des klassischen Geschmacks

und der klassischen Gelehrsamkeit unterworfen. In dieser Literatur wurde *in nuce* die nicht adlige, volkstümliche und auch bürgerliche Tradition des alten Polen bewahrt. Diese Auffassung ist der Nachlass der postromantischen Autonomiekonzeption der „Volksliteratur" in Opposition zur literarischen Kultur der damals herrschenden Schichten. Dieses Konzept wurde Ende des 19. Jahrhunderts entwickelt, was dazu diente, dass in der „Volksliteratur" die Anfänge des Nationalbewusstseins zu entdecken versucht wurde.

Das Hauptanliegen der neuen polnischen „Eulenspiegel" war es, den Normen gerecht zu werden, wie zum Beispiel durch Vermeidung obszöner Gesten und schlechten Betragens. Das ist das wesentliche Unterscheidungsmerkmal der „neuen" von dem „alten" deutschen Eulenspiegel. Es gibt keine weiteren Nachweise über ein besonderes Interesse bei den altpolnischen Autoren an der Lebensform des Eulenspiegels (z. B. an seinem ständigen Weiterreisen).

Kennzeichnend ist z. B. dass der Eulenspiegel das Patronat über den skatologischen Witz übernimmt, von dem man sich im Rahmen des „Zivilisationsprozesses" aufgrund der „Höflichkeit am Hofe" („dworstwo") verabschieden wollte. So unterstrich Jan z Kijan in dem Epigramm *Na starego Sowiźrzała* [Auf den alten Eulenspiegel] (PFM 123) die skatologische Dimension der Figur, die für die Rezeption im deutschsprachigen Raum eine wichtige Rolle spielt:

Ale tu u nas, w Polszcze, nie godzien byś strawy,
  To nawiętsze misterstwo, iżeś był plugawy
I toć by teraz nie szło, toć by też odjęto,
  Prędko byś teraz wisiał, abo by cie ścięto.
[. . .]
Żeby sie miał przed panem błazen uplugawić,
  Wziął by kijem; nie wiem, by mógł za tydzień ożyć.
Takiego teraz trzeba, co by robił cuda,
  Abo ludzi pomamił, by jaka obłuda.
A to dworstwo: kto komu sztucznie złość wyrządzi,
  Ale, jako postrzegą, i do drzwi zabłądzi.
I miedzy rzemieślniki teraz trudno błaźnić,
  Wnet za włosy wycudzą, szkoda ich i draźnić
[. . .]
Żartować przy biesiedzie, to tylko nie wadzi,
  I tu potrzeba patrzyć, jeśli temu radzi.
(Z. 5–8, 13–20, 23–24)

[Bei uns in Polen steht dir [Eulenspiegel] jedoch heute kein Brot zu. / Die Unflätigkeit war dein größtes Kunststück. / Das würde jetzt nicht mehr gehen, man würde dich schnell daran hindern / und schnell hängen oder enthaupten.

[. . .]

> Wenn der Narr vor seinem Herren sich unflätig benimmt, / dann bekommt er Prügel, und zwar so, dass er eine Woche lang braucht, um wiederbelebt zu werden. /
>
> Heutzutage aber bräuchte man einen, der seltsame und ungewöhnliche Dinge tut
>
> / oder der einem etwas vortäuscht, so wie uns falsche Erscheinung irreführt. / Dies gehört zu den Hofsitten: Wenn jemand den anderen durch ein Kunststück ärgert / und wenn dies bemerkt wird, dann wird er vor die Tür gesetzt. / Heute ist es sogar schwer, bei den Handwerkern Narreteien zu tun, / denn sie ziehen einen schnell an den Haaren und deshalb sollte man sie nicht ärgern.
>
> [. . .]
>
> Es stört nicht, nur beim Mahl zu scherzen, / aber auch hier sollte man sich vergewissern, ob alle darüber froh sind.]
>
> (Z. 5–8, 13–20, 23–24).

In der „Eulenspiegelliteratur" werden wir keine Satire über die Gelehrten finden oder eine spezifische Kritik des menschlichen Könnens, der Rationalität oder des Kommunikationswillens, die typisch für das 15. Jahrhundert waren (was eine Interpretationsvorgabe in der Interpretation von Rüdiger Krohn oder später von Albrecht Classen für viele Handlungen von Eulenspiegel war (Classen 1998: 251–256, 266–270). Dieser Aspekt scheint in dem Schrifttum vollkommen übergangen worden zu sein, welches seine Identität aus der Figur schöpft. Die Rolle der Skatologie, die in der Interpretation von Classen durch Komik oder Spiel das gesellschaftliche Tabu, die epistemische Beschränktheit des Menschen oder die Kontrolle von Affekten und des Triebes durchbrechen sollte, wurde deutlich marginalisiert (so *Wstęp* aus *Sowiźrzał* (2005) S. XXX ff.). Man braucht schon nicht mehr den Tabubruch, um die Wahrnehmung der Realität durcheinander zu bringen, aber auch neu einzuleiten (Classen 1998: 251–256, 269–270). Die Rezeption des *Eulenspiegels* ist nicht so sehr die Rezeption des Textes als vielmehr ein Zeugnis der Umwandlung gewisser kultureller Vorstellungen zu diesem Thema.

Im Schaffen von Jan z Kijan gibt es weder einen für den Eulenspiegel charakteristischen Versuch, sich auf Kosten der Nächsten zu bereichern (der einzige derartige Versuch bleibt ohne Folgen), noch ein Spiel, dessen Gegenstand die gleichen, materiell schon ausgebeuteten Menschen sind (Classen 1998: 257–258). Dies ist zum Beispiel in der „Historie" zu sehen, in welcher der Eulenspiegel den Kult des „neuen", „heiligen Brandan" einführt. Dieser sollte für die verlorene Jungfräulichkeit der pommerschen „Jungfrauen" und deren Ruf sorgen (Classen 1998: 256–259; Classen 1992, S. 21). Doch der Betrug mit dem „heiligen Brandan" wird zu einem Instrument der Belustigung und gleichzeitig weist er auf die Lebenseinstellung des Eulenspiegels

hin. Nachdem Jan z Kijan im Gedicht *Zamknienie* [Der Schluss] (PFM 153–155) in *Nowy Sowizrzał* [Der neue Eulenspiegel] das Schlaraffenland (Z. 29–56) dargestellt hat, imitiert er parodistisch die *prolepsis* in der Polemik zu seinen *obtrectatores*:

> Ale rzeczesz, żem złodziej, że mieszkam przy lesie,
> Nie patrzę ja nikogo, jeśli kto co niesie.
> Najdziesz też tam i w lesie, kto przestrzega cnoty,
> Nie wszystkośmy złodzieje, mój kiepusiu złoty.
> Cnota sie sama wylęgła na młode cnocięta,
> U mnie bywa w każdy dzień, powszednie i święta.
> Widzisz, czym się zabawiam, znać, iż nie próżnuję,
> Nikomum nic nie wydarł, a wszytkim daruję.
> (Z. 57–64)

[Nun du sagst, dass ich ein Dieb sei, dass ich beim Wald wohne. / Aber ich trachte nach niemandem, wenn er etwas bei sich trägt. / Auch im Wald wirst du jemanden finden, der tugendhaft ist. / Nicht alle sind Diebe, du kleine, goldene Fotze. / Die Tugend schlüpfte selbst heraus und gebar ihre eigenen Jungen. / Sie ist bei mir jeden Tag, im Alltag und an den Feiertagen. / Siehst du jetzt, womit ich Spaß habe, du siehst, dass ich nicht faulenze, / ich habe von niemandem etwas gestohlen, aber allen schenke ich etwas.]

Der Scherz muss bei diesem Autor nicht immer mit Betrug verbunden sein, der ein Aspekt von Eulenspiegels Lebensart ist. Diebstahl ist ja einer der Tricks, der ihm schon von Kindheit an eigen war („historyja" 6).

Jan z Kijan distanzierte sich vom Eulenspiegel und auch vom Rezipienten, den er als „Eule" also als einen selbstgefälligen und unmoralischen Dummen ansieht. In der scherzhaften Schlussbetrachtung (*conclusio*) in (75) *Zamknienie* [Der Schluss] (PFM 153–155) schreibt er: „Jeśli tu co nietrefnego, to nie z mojej głowy, / Przyjmicie od sowiźrzała, namilejsze sowy" (Z. 69–70) [Wenn hier etwas Unschickliches gesagt wird, dann kommt es nicht von mir, nehmt an, ihr liebsten Eulen, dass es vom Eulenspiegel kommt]. Der Eulenspiegel funktioniert hier als ein negatives Muster. Das Wort „nietrefne" [unschicklich] kommt vom Eulenspiegel selbst, nicht vom Autor, der geschickt die Topik der affektierten Bescheidenheit nutzt, indem er auf ein *proprium* verweist, das zum Eulenspiegel gehört. So sieht sich der Autor selbst in der Opposition zu Eulenspiegel (und diese Distanzierung verlangt er sicherlich auch vom Publikum). Diese Vorgehensweise ist auch in dem Werk (53) *Przywilej dzieciom* [Das Vorrecht der Kinder] (PFM 136) aus *Nowy Sowiźrzał abo raczej Nowyźrzał* [Neuer Eulenspiegel oder eher Neu-Spiegel] zu sehen:

> Nie wstydajcie sie, dziatki, na starość za ojca,
> Bom niedawno sowiźrzałem, nie będę do końca.

Tytuł, by był najszpetniejszy, przecię czci nie traci,
Jeślim też co komu winien, nikt za mie nie płaci.
Wszak wiemy, że w różnych głowach różne [są] obyczaje,
Niech mie zowie, jako kto chce, kiedy mi nie łaje.
(Z. 1–6)

[Wenn ihr alt werdet, dann schämt euch Kinder nicht für euren Vater, / denn erst unlängst wurde ich zum Eulenspiegel, der ich nicht bis zu meinem Ende sein werde. / Auch wenn dieser Titel der grässlichste wäre, verlöre ich nicht die Ehre. / Und wenn ich auch jemandem etwas schuldig sein würde, keiner wird für mich zahlen. / Wir wissen zwar, dass in verschiedenen Köpfen unterschiedliche Sitten herrschen, / mag mich doch einer nennen, wie er will, nur soll er mich nicht schelten.]
Die Bezeichnung des Autors als „Sowiźrzał" führt nicht zum Ehrverlust, denn laut *Przywilej dzieciom* [Das Vorrecht der Kinder] trifft dies nicht auf ihn zu. Der Autor schämt sich seiner Zugehörigkeit zu den „Eulenspiegeln" nicht, die Zugehörigkeit und der Titel selbst sind keine Beleidigungen, sie bedeuten keine Schelte („łajanie"). Darüber hinaus passen seine Verpflichtungen gegenüber den Dritten nicht in die Daseinsform des Eulenspiegels. Man richtet sich in diesem Gedicht an die Kinder („dziatki"), was auch die spielerische Dimension des Textes. Vergnügen und Scherz sind Kennzeichnen für einen Sanguiniker, was wiederum auch typisch für Kinder ist. Die Hinwendung zu den „Kindern" unterstreicht die lustige Dimension des Textes. In einer scherzhaften (und hinterlistigen) Weise unterstreicht der Autor die Unbegründetheit der Vorwürfe und bezieht sich auf die Unvollkommenheit des menschlichen Verstehens. Der Grund, seinen „Titel" dafür zu verschenken, liegt in der Unterschiedlichkeit der Sitten beim Begreifen dieser in den „verschiedenen Köpfen", welche keine „kindliche" Einstellung des neuen „Eulenspiegels" (der als Autor der spielerischen Texte fungiert) erlauben. Diese Vorwürfe werden umso unlesbarer und unverständlicher für Kinder: Sie sind in ihrer intellektuell-moralischen Entwicklung nicht in der Lage, sich von den Haltungen zu distanzieren, die mit dem Nicht-Erwachsensein einhergehen. Der unbegründete Vorwurf gegen den neuen Eulenspiegel stellt für die Kinder eine Fortführung eines Spiels dar.

Andere kulturelle und mentale Standards als diejenigen, welche hundert Jahre zuvor galten, nehmen das literarische Publikum des Jan z Kijan (und die anderen meist anonymen „neuen Eulenspiegel") in die Pflicht. In der „Eulenspiegelliteratur" vollziehen sich sehr deutlich die Tendenzen der „Selbstdisziplinierung" (um mit dem Ausdruck von Gerhard Oestreich zu sprechen). Dennoch kommt die Restriktivität überall – ohne Rücksicht darauf, wie illusorisch die Leichtigkeit und Freiheit der Darstellung der Intimsphäre durch Norbert Elias konstatiert wurden – in Bezug auf die Triebhaftigkeit und die Scham vor. Typisch für das moralische Ausmaß der Konfessionalisierungsprozesse

des westlichen Christentums sind die Auslassungen in der damaligen polnischen Übersetzung des *Eulenspiegels*. So wurden Elemente für Eulenspiegel entfernt, die sich direkt auf die unanfechtbaren Handlungen der Kirche (wie die Reliquienanbetung, die letzte Ölung, die Beerdigung) beziehen. Bewahrt blieben die Elemente, welche im satirischen Licht die Vergänglichkeit, Schwäche oder Sündhaftigkeit des Menschen zeigen, wie z. B. die Scherze mit den Pfaffen, die am Oster-Mysterium teilnehmen („historyja" 13) oder die falsche Beichte („historyja" 37). Die Charakteristik der sieben ausgelassenen „Historien" in den erhaltenen Editionen der altpolnischen Übersetzung (mindestens elf Auflagen bis zum 18. Jahrhundert) findet man in der kritischen Edition (Grześkowiak, Kizik 2005: XVII–XIX).

So verschwindet aus dem Bewusstsein des literarischen Publikums des 17. Jahrhunderts der für Eulenspiegel so charakteristische Prozess, die „frühneuzeitliche Trieb- und Affektkontrolle zu unterbrechen" sowie „die Wahrnehmungsfähigkeit des Menschen mit Hilfe des überraschenden Lachens erneut zu wecken und zu schärfen" (Classen 1998: 268).

Eulenspiegel evoziert die Unterhaltungsliteratur und zwingt gleichzeitig zur Distanz gegenüber seiner eigenen Figur. Dies bestätigt der von Georg Bollenbeck beobachtete Prozess der Befreiung des Eulenspiegels von dem Urtext (Bollenbeck 1985: 255). Der Name des Eulenspiegels hört auf ein Eigenname zu sein (*nomen proprium*) und wird zu einer Bezeichnung (*nomen appelativum*) (Bollenbeck 1985, S. 255–256).

Die Bezeichnung „Marcolphus" oder „Eulenspiegel" als Beleidigung gehörte zur literarischen Rhetorik und wurde für beide literarischen „Helden" besonders in den Proömien verwendet. Das Werk von Jan Jurkowski ist ein polnischsprachiges Beispiel dafür. In gleicher Weise wird der evangelische Priester und Schriftsteller Samuel Dambrowski (1577–1625) in dem satirischen Werk *Kolenda* (Z. 164) als der „neue Eulenspiegel" bezeichnet. In solch einem Kontext funktioniert die Bezeichnung „Eulenspiegel". Eulenspiegel wird zum Beispiel auch als „stary ancykryst" [der alte Antichrist] in (25) *Na starego Sowiźrzała* [Auf den alten Eulenspiegel] (Z. 1) (PFM 123) bezeichnet. Über die Verbindung der Figur des Marcolphus (als Gesprächspartner Salomons) u.a. mit der Figur des Narren-Sünders (*insipiens* aus dem Psalm 52) kombiniert mit David hat Mezger gehandelt (Mezger 1991: 98–101).

Heinz-Günter Schmitz untersucht in seinem Artikel *Sophist, Narr und Melancholievertreiber. Zum Eulenspiegelbild im 16. und 17. Jahrhundert* (welcher der Studie von Reinhard Tenberg vorangeht) die eigenartige Erweiterung der negativ gewerteten Figur. Er thematisiert ihre Vielseitigkeit und Multivalenz in den Augen der Gebildeten im 16. und im 17. Jahrhundert. Diese Eigenschaften wurden ihr insbesondere in der Kultur der Humanisten zugeschrieben (Schmitz 1991: 222). Eulenspiegel verkörpert *vitia* gegen das 8. (zum Teil auch gegen das 6.) Gebot (Schmitz 1991: 222). Deshalb wurde

die Lektüre des *Marcolphus* und des *Eulenspiegels* immer häufiger und mit einer immer größeren Determination als *vnnütze* bezeichnet (wie es in dem von Schmitz zitierten Werk *Schema rhetorica* von Kaspar Goltwurm aus dem Jahr 1545 geschieht) (Schmitz 1991: 217). Unter vielen anderen Vergehen wird hier die „Verlogenheit" dieser Textart betont (Schmitz 1991: 214).

Insbesondere die sich verselbständigende Komik der Streiche des Eulenspiegels, welche allein um der Provokation willen durchgeführt werden, unterstreicht seine diabolische Eigenschaft. Eulenspiegel ist natürlich kein Schöpfer einer antichristlichen Rebellion und ist in diesem Sinn auch kein Teufel. Nach Reinhard Heinritz handelt der Eulenspiegel wie ein „weltlicher" Teufel: Er provoziert um der Provokation willen. Das Diabolische ist eine Eigenschaft seines absolut unmoralischen Verhaltens (Heinritz 2002: 21). Auch Jan Jurkowski sieht in seinem Werk *Poselstwo z Dzikich Pól* [Eulenspiegels Gesandtschaft aus Wildem Felde an die untugendhafte Gefolgschaft] (1606) die beiden Figuren Marcolphus und Eulenspiegel in dieser Perspektive. Demnach habe Pluto diese beiden „aus den unterirdischen Ländern zum Leben erweckt" [Pluto [. . .] / Wzbudził z krajów podziemnych] (Jurkowski 1958: 266), damit sie die in der Gesellschaft unerwünschten Menschen friedlich vertreiben.

Es sollte über die fortwährende, negative Bewertung des Eulenspiegels nachgedacht werden, die sowohl durch die Reformatoren als auch in den didaktischen Schriften der Gegenreformation vorgenommen wurde. Wir finden in den Werken die Meinung (die sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf dem Gebiet des geteilten Christentums in Westeuropa entwickelt hat), dass die Figur des Eulenspiegels als eine Bedrohung für die Erziehung der Jugend gesehen und für den Erhalt moralischer Standards in der Gesellschaft gekämpft wurde. In den Aussagen von Martin Luther machte sich der Eulenspiegel über die unschuldigen Leute lustig. Dies konnte von Luther nicht akzeptiert werden.

Die literarische Konzeption verdeutlicht die fortlaufenden literarischen, kulturellen oder gesellschaftlichen Probleme und ist keine philologische Wiederherstellung des Textes und dessen ursprünglichen Kontextes. Die Adaptation und die Umbildungen sind nicht Beispiele einer falschen Rezeption oder eines falschen Verständnisses (obwohl sie dies auch sein könnten). Man darf nicht vergessen, dass der Autor als Rezipient ein Schöpfer ist, für den die Figur und die „Historien" das Material seiner eigenen Aktivität sind. Diesen Gesichtspunkt betont besonders Georg Bollenbeck und macht ihn insbesondere für das Schrifttum der Romantik geltend, das auf ganz unterschiedliche Weise die Figur des Eulenspiegels benutzt. Charakteristisch sind dabei der Verlust der ursprünglichen Bindung an die „Historien" und die Aktualisierung, die den Helden seinem materiellen und kulturellen Kontext des späten

Mittelalters oder der Frühen Neuzeit entzieht. Es gelinge aber nicht, neue „Konturen“ für die Figur zu schaffen (Bollenbeck 1985: 272–276).

Keine der „Historien“ des Werks *Eulenspiegel* wurde trotz ihrer Bekanntheit in Polen – nicht einmal bruchstückhaft – in der altpolnischen „Eulenspiegelliteratur“ adaptiert. Eine Ausnahme bildet „Historie“ 24, die in Polen spielt: ihr Echo dürfte Jan z Kijans Epigramm 25 *Na starego Sowiźrzale* (PFM 123) sein. Das ist ein wichtiges Zeugnis für die kulturelle Fremdheit der Figur des Eulenspiegels (und gleichzeitig auch für seine Popularität) und für die Andersartigkeit der uns interessierenden Werke von Anfang des 17. Jahrhunderts an. Immer intensiver wurde bei der Gestalt das Fehlen des moralischen Maßes bemerkt, das eine weitere Nutzung für die Unterhaltungsliteratur (und ihren moralischen Verpflichtungen) ermöglichen würde.

Es ist ein Unterschied zu den Eulenspiegel-Bearbeitungen von z. B. Hans Sachs und Johann Fischart mit ihrer didaktischen Zweckbestimmung der „Historien“ unter dem Verweis, dass die Gebildeten das moralische Recht besäßen, diese ansonsten mehr oder weniger verwerflichen Geschichten didaktisch zu verwenden (Schmitz 1991: 223). Es gibt auch eine mehr oder weniger differenzierte Beurteilung (wie es bei Johannes Manlius, insgesamt Martin Luther und Johann Ragor der Fall war), in der Eulenspiegel nicht nur durch das Prisma *scurrilitas* zu sehen bleibt, sondern auch seine eigene *urbanitas* zu bescheinigen vermag (Schmitz 1991: 226).

Die Rezeption des *Eulenspiegels* ist nicht so sehr die Rezeption des Textes als vielmehr ein Zeugnis der Umwandlung gewisser kultureller Vorstellungen zu diesem Thema. Erst in diesem Kontext kann die „Eulenspiegelliteratur“ betrachtet werden, weil bei den Autoren dieser Literaturart eine positive Einstellung gegenüber dem Eulenspiegel fehlt (Melters 2004: 267). Es verändern sich die Ebene und der Charakter des Komischen. Diese Situation ist völlig anders als der Nutzen des „eigenen“ *Sowizdrzałs* für unterschiedliche Ziele und für verschiedene Rezeptionskreise – so wie in dem Werk des Franziskaners Johannes Pauli, des Handwerkers und Poeten Hans Sachs (obwohl dieser schon die sprachliche Ebene veränderte, indem er Vulgarismen und die Skatologie vermied) (Tenberg 1996: 136) oder des Juristen und Satirikers Johann Fischart (Tenberg 1996: 205). Das Konstrukt der „Eulenspiegelliteratur“ erfährt dagegen bei marxistischen Autoren ihre Fortführung, vor allem hinsichtlich der „plebejischen Opposition in der feudalen Welt“ (Bollenbeck 1985: 251, 278–279). Bollenbeck sieht die Popularität dieser Gestalt und macht einen Unterschied zwischen der (sie schwächenden) Rezeption und der Adaptation der Gestalt (in der Regel hat sie eine schwache Verbindung mit Eulenspiegel). Die Gestalt akzentuiert die laufenden Probleme des jeweiligen Autors, wo sie selbst zur Projektionsfläche des Autors wird oder ganz andere Probleme ans Tageslicht bringt (Bollenbeck 1985: 251–255, Verheyen 2004).

Aus dieser Perspektive erscheint die Eulenspiegelliteratur“ (aber nicht die Figur von Sowizdrzał) als Produkt einer erneuten Unterwerfung unter moralische Normen. Durch die Distanz der Autoren der „Eulenspiegelliteratur“ zur Figur des Eulenspiegels legen sie ein Zeugnis für ihre Teilhabe an der hohen Kultur ab und definieren damit ihre eigene Identität. Diese Methode der Autoren zeigt, in welcher Art und Weise die Figur des Eulenspiegels (und nicht nur der Text selbst) in Polen an die kulturelle Situation vom Ende des 16. Jahrhunderts adaptiert wurde.

Literaturverzeichnis

Badecki, Karol (Ed.): *Polska fraszka mieszczańska*. Kraków 1948. (im Text als Kurzbeleg „PFM“).

Blume, Herbert / Rohse, Eberhard (Eds.): *Hermann Bote. Städtisch-hansischer Autor in Braunschweig 1488–1988*. Tübingen 1991.

Bollenbeck, Georg: *Till Eulenspiegel – der dauerhafte Schwankheld. Zum Verhältnis von Produktions- und Rezeptionsgeschichte*. Stuttgart 1985.

Classen, Albrecht: *Der komische Held Till Eulenspiegel: Didaxe, Unterhaltung, Kritik*. „Wirkendes Wort“, 42, 1992. S. 13–33.

Classen, Albrecht: *Der vertrackte, widerspenstige Held Till Eulenspiegel. Sexualität, der Körper, Transgression*. „Euphorion“ 1998, H. 2, S. 249–270.

Grześkowiak, Radosław / Kizik, Edmund (Eds.): *Sowiźrzał krotochwilny i śmieszny. Krytyczna edycja staropolskiego przekładu Ulenspiegla*. Gdańsk 2005.

Grzeszczuk, Stanisław: *Błazeńskie zwierciadło. Rzecz o humorystyce sowizdrzalskiej XVI i XVII wieku*. Kraków 1994.

Haug, Wolfgang Fritz: *Die Einübung bürgerlicher Verkehrsformen bei Eulenspiegel*. In: Wunderlich (Ed.) 1977. S. 201–224.

Heinritz, Reinhard: *Erde zu Erde. Fäkalmotivik im Dyl Ulenspiegel*. In: „Eulenspiegel-Jahrbuch“, 42, 2002. S. 17–33.

Honegger, Peter: *Eulenspiegel und die sieben Todsünden*. In: Wunderlich, Werner (Ed.) 1977. S. 225–241.

Hucker, Bernd Ulrich: *Eulenspiegel*, *Til(l)*. In: *Lexicon des Mittelalters*. Bd. 4/1, München–Zürich 1987.

Jurkowski, Jan: *Dzieła wszystkie. Bd. 1: Tragedia o polskim Scylyrusie*. Ed. Julian Krzyżanowski, Stanisław Rospond. Wrocław 1958.

Könneker Barbara: *Ulenspiegel als Satire? Eine Auseinandersetzung mit einigen Beiträgen der neuesten Forschung*. In: Blume / Rohse (Eds.) 1991. S. 197–211.

Krohn, Rüdiger: *Die Närrische Gelehrsamkeit. Eulenspiegel und die Krise der Wissenschaft*. In: „Eulenspiegel-Jahrbuch“, 24, 1984. S. 11–32.

Krohn, Rüdiger: *Städtische Literatur zur Zeit Hermen Botes*. In: Schöttker / Wunderlich (Eds.) 1987. S. 85–91.

Lindow, Wolfgang (Ed.): *Ein kurzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel. Nach dem Druck von 1515.* Stuttgart 1978.

Melters, Joachim: *„ein frölich gemüt zu machen in schweren zeiten…". Der Schwankroman in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin 2004.
Mezger, Werner: *Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur*. Konstanz 1991.
Röcke, Werner: *Aggression und Disziplin. Gebrauchsformen des Schwanks in Erzählungssammlungen des 16. Jahrhunderts*. In: Haug Walter; Wachinger Burghardt (Eds.): *Kleinere Erzählformen des 15. und 16. Jahrhunderts*. Tübingen 1993. S. 106–129.
Schmitz, Heinz-Günter: *Sophist, Narr und Melancholievertreiber. Zum Eulenspiegelbild im 16. und 17. Jahrhundert*. In: Blume / Rohse (Eds.) 1991, S. 212–229.
Schulz-Grobert, Jürgen: *Das Straßburger Eulenspiegelbuch. Studien zu entstehungsgeschichtlichen Voraussetzungen der ältesten Drucküberlieferung*. Tübingen 1999.
Schöttker, Detlev / Wunderlich, Werner (Eds.): *Hermen Bote. Braunschweiger Autor zwischen Mittelalter und Neuzeit*. Wiesbaden 1987.
Tenberg, Reinhard: *Die deutsche Till Eulenspiegel-Rezeption bis zum Ende des 16. Jahrhunderts.* Würzburg 1996.
Verheyen, Bettina: *Till Eulenspiegel. Revolutionär, Aufklärer, Außenseiter*. Frankfurt am Main 2004.
Wojtowicz, Witold: *Między literaturą a kulturą Studia o „literaturze mieszczańskiej" przełomu XVI i XVII wieku*. Szczecin 2010, 2012.
Wojtowicz, Witold: *Studien zur „bürgerlichen Literatur" um die Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert*. Übersetzt von K. Ritthaler. Frankfurt am Main 2015.
Wunderlich, Werner (Ed.): *Eulenspiegel-Interpretationen. Der Schalk im Spiegel der Forschung 1807–1977*. München 1977.

Die poetologische Funktion des Tricksters in Daniel Kehlmanns Roman *Tyll* (2017)

Moritz Strohschneider (Tübingen)

Abstract: Tylls Streiche in Kehlmanns Roman, die ihn als Unterhaltungskünstler und Taugenichts ausweisen und über die die Menschen erst lachen und dann schimpfen, sind – so meine These – nicht sinnlose Späße. Vielmehr reagieren sie präzise auf von ihm beobachtete menschliche Schwächen und Eigenschaften. Damit korreliert seine mehrfache soziale Randstellung: als Sohn eines Müllers, als Mitglied des fahrenden Volkes oder als Hofnarr. Insbesondere diese letzte Rolle ist, so soll erarbeitet werden, eine interessante Figur, da der Narr etwas kann, was sonst kein Mensch vermag: dem Herrschenden spöttisch seine Grenzen aufzuzeigen. Hier erweist sich die soziale Randstellung des Taugenichts als politischer Vorteil. Mein Beitrag soll auf die Feststellung hinauslaufen, dass die Wahl des Taugenichts als Protagonist es dem Autor ermöglicht, ein breites Epochenpanorama des 17. Jahrhunderts zu konturieren. Damit aktiviert er eine Eigenschaft des Tricksters, die kein anderer Figurentyp in dieser Weise bietet.

Keywords: Kehlmann, Tyll, 30- jähriger Krieg, Epochenpanorama.

Im Werk Daniel Kehlmanns lässt sich seit seinem Romanerstling *Beerholms Vorstellung* (1997), dessen autodiegetischer Erzähler ein berühmter Illusionskünstler ist, ein besonderes Interesse für Taugenichtse, Trickster und Magier konstatieren. Es sind Figuren, die durch Illusion, Gaukelei und Täuschung ein Publikum nicht nur unterhalten, sondern oft genug verstören. So beispielsweise der Illusionskünstler Lindemann in *F* (2013), der durch eine Hypnose das Leben von Arthur Friedland und seinen Söhnen durcheinanderbringt und so die Romanhandlung ins Rollen bringt. In seinem 2017 erschienenen Roman *Tyll* hat Kehlmann dann erneut einen Trickster zur Hauptfigur eines Buches gemacht: Der Gaukler, Unterhaltungskünstler und Hofnarr Tyll Ulenspiegel zieht in der Zeit des Dreißigjährigen Krieges durch Deutschland und begegnet zahlreichen, teils berühmten Zeitgenossen wie dem Dichter Paul Fleming oder dem schwedischen König Gustav Adolf. Allerdings verweigert sich der Roman der historischen Ordnung der biographischen Erzählung,[1] da seine acht Kapitel achronisch gereiht und nur lose miteinander verbunden sind: Auf

1 *Tyll* folgt darin, wie Gunreben (2020: 140 f.) zeigt, der Erzähllogik frühneuzeitlicher Schwanksammlungen.

diese Weise verschiebt sich die Erzählperspektive,[2] die Chronologie der Ereignisse erschließt sich kaum und die Figuren verfügen über Wissen, das die Leserinnen und Leser aufgrund der nicht chronologischen Erzählweise erst verspätet erhalten. Der Roman gestaltet so weniger die Lebensgeschichte seines Titelhelden als er vielmehr ein Panorama der Welt im Dreißigjährigen Krieg entwirft.

Dennoch handelt es sich nicht um ein episodisches Werk, da die Kapitel nicht nur durch einen gemeinsamen zeithistorischen Hintergrund, sondern vor allem durch die Titelfigur miteinander verbunden werden, die in ihnen stets auftritt, wenngleich sie nicht durchgehend im Vordergrund steht. Denn Tyll Ulenspiegel ist keineswegs der zentrale „Handlungsträger" im Sinne Jurij Lotmans (1993: 343–345),[3] der die erzählten Ereignisse aktiv gestaltete. Er ist aber diejenige Figur, die als Trickster außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung steht und so räumliche wie soziale Grenzen überschreiten kann. Dabei wird er vielfach zum Auslöser eines Ereignisses, dessen Entwicklung und Folgen er aus sicherer Distanz beobachtet, beispielsweise hoch über den Zuschauern auf einem Seil balancierend. Aufgrund seiner sozialen Mobilität begegnet er Personen aus unterschiedlichen sozialen Ständen und an zahlreichen Orten, die durch diese Begegnungen zu Akteuren werden können. Als Zuschauer hat der Narr damit eine poetologische, den Roman strukturierende Funktion. Um diese These im Folgenden zu erhärten, werde ich untersuchen, wie der Roman die Außenseiterrolle des Narren beschreibt, bevor ich die poetologischen Konsequenzen dieser Heldenfigur im Hinblick auf Lotmans Überlegungen anspreche.

Für die Frage nach den Konturen des Helden ist das erste Kapitel aufschlussreich, das „Schuhe" heißt und chronologisch genau in die Mitte der erzählten Ereignisse gehört. Berichtet wird davon, wie Tyll in eine Stadt einzieht, die bisher vom Krieg verschont geblieben ist, und hier sein Bühnenprogramm aus Schauspiel, Akrobatik und Tanz aufführt. Höhepunkt ist sein Balanceakt auf einem über den Marktplatz gespannten Seil, von dem aus er einen Streich an seinen Zuschauerinnen und Zuschauern vollführt: Er fordert sie auf, ihre Schuhe auszuziehen und in die Luft zu werfen, was alle, von seiner Vorführung gebannt, auch umstandslos tun. Als Tyll sie dann auffordert,

2 Kehlmann greift in *Tyll* nicht auf den für pikareske Romane der Frühen Neuzeit charakteristischen autodiegetischen Erzähler mit interner Fokalisierung zurück, sondern nutzt „ein höchst variables Fokalisierungskonzept, in dem sich interne, externe und nullfokalisierte Passagen stetig abwechseln." (Zeisberg 2020: 84).

3 Lotman unterscheidet „Handlungsträger und Bedingungen und Umstände der Handlung" (1993: 345), wobei er erstere wie folgt definiert: „In Beziehung zur Grenze des (semantischen) Sujet-Feldes tritt der Handlungsträger als derjenige auf, der sie überwindet, und die Grenze in Beziehung zu ihm als Hindernis." (1993: 342).

ihre Schuhe wieder anzuziehen, kommt es zu einem Tumult, der zum blutigen Kampf ausartet und Tote fordert, während der Gaukler heimlich die Stadt verlässt.[4] Das Kapitel schließt mit dem Bericht vom Einfall marodierender Soldaten in die Stadt ein Jahr später, denen fast alle Einwohner zum Opfer fallen.

Mit dieser Mischung aus heiterem Schauspiel und roher Gewalt ist das Kapitel charakteristisch für den Roman, erweist sich das Wirken Tyll Ulenspiegels doch vielfach keineswegs als harmlos. Zugleich zeigt es die soziale Rolle des Tricksters, der als Fremder in die Stadt kommt und während seines Aufenthalts ein Außenseiter bleibt. Diese Position betont das Eingangskapitel durch die verwendete Erzählstimme. Während der Roman ansonsten von einer extradiegetisch-heterodiegetischen Stimme erzählt wird, kommt in „Schuhe" eine intradiegetisch-homodiegetische Stimme zu Wort, die von sich als „wir" und „uns" handelt: Erzähler ist die Bevölkerung der von Tyll besuchten Stadt, die zum Zeitpunkt des Erzählens zwar bereits ermordet wurde, sich aber erzählend in Erinnerung bringen will (vgl. Kehlmann 2017: 29). Dieser Gruppe steht Tyll als Einzelner gegenüber und nimmt eine im Gegensatz von „er" und „wir" sprachlich markierte Außenseiterrolle ein. Sie wird den Bewohnern der Stadt während seines Programms als existentieller Unterschied bewusst: „Wir begriffen, wie das Leben sein kann für einen, der wirklich tut, was er will, und nichts glaubt und keinem gehorcht" (Kehlmann 2017: 20). Damit wird die Existenz des Vaganten positiv von der gewöhnlichen Sesshaftigkeit abgehoben. Sie erscheint den Mitgliedern des fahrenden Volkes selbst als erstrebenswerte, aber gefährliche Freiheit, denn, so heißt es: „Zum rechtschaffenen Leben gehört es, am Ort zu bleiben, aber das Land ist voll von Menschen, die es nicht am Ort gehalten hat. Sie haben keinen Schutz, aber sie sind frei" (Kehlmann 2017: 170). Im Hinblick auf den Schluss des Kapitels „Schuhe", an dem die Einwohner der Stadt massakriert werden, wird die Existenz als fahrender Künstler auch als die einzige Möglichkeit vorgestellt, den Krieg zu überleben, indem man davonläuft.[5]

Im Fall von Tyll besteht die Freiheit aber nicht nur in der Fähigkeit, zu kommen und zu gehen, wie er will, oder sich dem Religionskrieg zu entziehen, indem er seine Konfessionszugehörigkeit verschleiert.[6] Vielmehr verfügt er auch über die institutionalisierte Freiheit eines Hofnarren, die es ihm ermöglicht, ungestraft das eigentlich Unsagbare zu sagen. Dem kaiserlichen

4 Kehlmann verarbeitet hier Material aus dem *Kurtzweilig Lesen von Dil Ulenspiegel* (1510/1511); zur Adaption dieses Buches vgl. Multhammer (2020: 307–309).

5 Das Kapitel verhandelt diesen Aspekt an der Gestalt des Mädchens Martha, die Tyll auffordert, mit ihm zu fahren; da sie dies ausschlägt, kommt sie am Ende ums Leben.

6 So lässt der Kaiser im Kapitel „Zusmarshausen" Tyll suchen, weil es nicht angehe, „dass einer wie Tyll Ulenspiegel einfach verderben solle, ob Protestant oder Katholik – denn was er [Tyll, MS] eigentlich sei, scheine keiner zu wissen" (Kehlmann 2017: 184).

Beamten Graf Martin von Wolkenstein erläutert er in diesem Sinne: „‚Und hau mich nicht, ich darf das sagen, du kennst doch die Narrenfreiheit. Wenn ich die Majestät nicht saublöd nenne, wer soll das sonst tun? Einer muss es doch. Und du darfst nicht'" (Kehlmann 2017: 208 f.). Die monarchische Herrschaft, in der es unmöglich ist, dass die Untergebenen die Regierung kontrollieren, benötigt als Ventil die „Kippfigur" (Cheie 2018: 181) des Narren, der sich kritisch mit der Obrigkeit auseinandersetzt. Indem er die Herrschenden so legitimiert, gehört er in *Tyll* zur Grundvoraussetzung eines funktionierenden Hofstaates. Daher ist es für den Winterkönig Friedrich V. von der Pfalz, der nach seiner Vertreibung vom Prager Königsthron im Exil lebt, wichtig, dass Tyll zu seinem winzigen Hof gehört, denn „dafür waren Narren schließlich da, so gehörte es sich, wenn man König war" (Kehlmann 2017: 278). Für alle sichtbar soll der Narr den Anspruch des abgesetzten Königs auf den böhmischen Thron personifizieren, der wenige Seiten später von Gustav Adolf bestritten wird (vgl. Kehlmann 2017: 281–309).

In seiner Fähigkeit, hoch über dem Erdboden auf einem Seil zu laufen, findet Tylls Narrenfreiheit ihren gleichsam metaphorischen Ausdruck. Denn das Gehen auf dem Seil ist nicht nur eine Kunst, die keine andere der Romanfiguren beherrscht,[7] sie hebt den Narren auch über die Menge der Zuschauer hinaus und lässt ihn das Geschehen aus der Distanz beobachten. Auf diese Weise wird Tyll zum Zuschauer seiner eigenen Aufführung, der im Kapitel „Schuhe" über die von ihm bewirkte Prügelei herzlich lachen muss (vgl. Kehlmann 2017: 24 f.). Im zweiten Kapitel „Herr der Luft", das chronologisch am Anfang steht, weil es Episoden aus Tylls Kindheitsgeschichte aufgreift, wird eingangs erzählt, wie sich Tyll mühsam das Gehen auf dem Hochseil beibringt. Die Überschrift verweist aber nicht nur auf dieses Kunststück, sondern zugleich auf den Teufel, der im Verlauf des Kapitels mehrfach als der „Herr der Luft" (vgl. Kehlmann 2017: 143; Maeding 2020: 341 f.) bezeichnet wird. Dass die dadurch angedeutete Nähe zwischen der Titelfigur und dem Teufel möglicherweise mehr als nur eine der Bezeichnung ist, legt die Erzählstimme zumindest nahe: So wird berichtet, wie der junge Tyll nach mehreren Tagen allein im Wald von seinem Vater und den Knechten wiedergefunden wird, als er auf einem zwischen den Bäumen gespannten Seil steht. Dabei ist er zum Entsetzen der Beobachter nackt, lacht irrsinnig, hat sich mit Mehl und Blut bestäubt und trägt die Kopfhaut und die Ohren eines von ihm zuvor getöteten Esels. Auf die Frage, was in ihn gefahren sei, antwortet Tyll: „‚Der große, große Teufel' " (Kehlmann 2017: 81). Damit wird eine Deutung der Szene als

7 Im Zweiten Kapitel bezeichnet Nele das Laufen auf dem Seil als eine Kunst, die „‚kein anderer kann. Das ist gut.'" (Kehlmann 2017: 51).

eine Art närrisches Initiationsritual nahegelegt, das auf die dämonische Seite der Narrengestalt verweist.[8]

Ob es bei Tyll eine solche tatsächlich gibt oder ob er in der Waldszene nur ein nach langer Einsamkeit verstörter Junge ist, wird von der Erzählstimme nicht entschieden. Auf diese Weise bedient sich der Roman nicht nur einer Technik der Illusion, die derjenigen ähnelt, die seine Titelfigur verwendet. Er lässt sich auch mit jenem „[g]ebrochene[n] Realismus" (Kehlmann 2007: 20) in Beziehung bringen, den Kehlmann als charakteristisch für sein Erzählen benennt: „Ich fand Literatur immer am faszinierendsten, wenn sie nicht die Regeln der Syntax bricht, sondern die der Wirklichkeit" (Kehlmann 2007: 15). Diese „Ungewissheitspoetik" (Rickes 2018: 85) verbindet ein konventionelles, nicht am avantgardistischen Sprachspiel interessiertes Erzählen mit einer unsicheren Textwirklichkeit und führt in Kehlmanns Büchern zu Passagen, in denen sich Übernatürliches zu ereignen scheint. Zugleich wird, wie Claude Haas (2020: 339) formuliert, „der ontologische Status des Magischen, Übernatürlichen oder Gespenstischen bei Kehlmann von den Texten oft wieder selbst in Zweifel gezogen." Auch die vermeintliche Begegnung mit dem Teufel im Wald könnte in diesem Sinne ein fantastisches Element sein oder ganz rationale Gründe haben.

In jedem Fall verweist sie auf den Narren als denjenigen, der außerhalb der Kultur und ihrer Bindungen lebt. Kehlmann hat diese Außenseiterposition des Taugenichts, so führt er in einem Gespräch mit Jakob Augstein aus (Kehlmann 2018), im Hinblick auf einen Aufsatz von Carl Gustav Jung entworfen, der 1954 unter dem Titel „Zur Psychologie der Tricksterfigur" erschienen ist. Jung beschreibt den Taugenichts nicht nur als eine „*kollektive Schattenfigur*, eine Summierung aller individuellen inferioren Charaktereigenschaften" (Jung 1976: 288) einer Kultur, sondern entwirft ihn gleich in mehrfacher Hinsicht als Grenzgänger: Der Taugenichts sei „ebenso unter- wie übermenschlich, ein göttlich-tierisches Wesen" (Jung 1976: 282), das in modernen Kulturen nur mehr literarisch in einer „Persönlichkeit von puerilem, inferiorem Charakter" (Jung 1976: 280) realisiert werde. In ihn, den Trickster, seien die im Laufe der Kulturentwicklung schrittweise überwundenen vorzivilisatorischen Aspekte des menschlichen Lebens ausgelagert, wodurch er gleichsam zum „Unbewussten" einer Kultur werde.

Dieses Psychogramm ist in *Tyll* in gewisser Hinsicht zur Romangestalt geworden, weshalb es auffällig ist, wie wenig psychologische Tiefe die Hauptfigur erhält. Kaum je erfahren Leserinnen und Leser etwas über das

8 Die Szene ist bereits mehrfach untersucht worden, vgl. Humbert (2020: 190 f.). Russlies (2020: 165) erinnert daran, dass die mehrfach in ihr genannten Fliegen ebenfalls auf den Teufel verweisen. Wie Zeisberg (2020: 90) zeigt, imitiert die Waldszene eine Episode in Grimmelshausens *Simplicissimus*.

Innenleben des Protagonisten. Dieser bleibt eine abstrakte Figur, in der eine bestimmte soziale Rolle personifiziert ist. Dazu trägt bei, dass Kehlmann in *Tyll* einen wesentlichen Aspekte von Jungs Überlegungen zum Trickster adaptiert hat: Denn der Roman zeigt nicht nur die Nähe der Titelfigur zum Tierreich, wenn sich beispielsweise der junge Tyll im Wald die blutigen Eselsohren aufsetzt oder sich mit einem Esel namens Origenes anfreundet, dem er im Verlauf der Handlung das Sprechen beigebracht zu haben behauptet.[9] Vielmehr geht der Roman noch einen Schritt weiter, wenn er die Unsterblichkeit Tylls nahelegt und damit die von Jung angesprochene übermenschliche Natur des Tricksters aufgreift. Denn Tyll ist ein wirklicher Überlebender des Krieges: Während der Schlacht von Zusmarshausen wird ihm in den Rücken geschossen, er steht aber wieder auf und kann fliehen (vgl. Kehlmann 2017: 222); und bei der Belagerung von Brünn wird er in einem Schacht verschüttet, aus dem er auf unklare, eventuell wundersame Weise entkommen kann (vgl. Kehlmann 2017: 395–425). Diese phantastisch anmutenden Überlebensgeschichten kulminieren im Schluss des Romans, an dem sich Tyll während der Friedensverhandlungen auf einem Turm mit der „Winterkönigin“ unterhält: „Sie [die Winterkönigin, MS] wandte sich zur Treppe. Von drunten aus dem Saal hörte sie Rufe und Lachen und Musik. Als sie sich wieder zu ihm [Tyll, MS] drehte, war er nicht mehr da. Verblüfft beugte sie sich übers Geländer, aber der Platz lag im Dunkeln, und Tyll war nicht zu sehen“ (Kehlmann 2017: 473). Der Held des Romans löst sich an dessen Ende gleichsam in Luft auf und verschwindet aus dem Text. In diesem Abgang ist der von C. G. Jung angesprochene Charakter des Taugenichts als eines „Archetypus“ aufgenommen: Kehlmanns Tyll stirbt gerade nicht, sondern geht gleichsam in die literarische Unsterblichkeit ein, an der das Buch selbst mitschreibt (vgl. Multhammer 2020: 326).

In seinem Buch *Die Struktur literarischer Texte* von 1970 entwickelt Jurij Lotman den „Begriff der Figur“ (Lotman 1993: 340–347), indem er den „Handlungsträger“ eines Romans im Hinblick auf dessen Fähigkeit beschreibt, Grenzen zu überschreiten, Hindernisse aus dem Weg zu räumen und unterschiedliche Räume miteinander zu verbinden. Er stellt fest, dass sich „die bewegliche Figur [. . .] von den unbeweglichen dadurch [unterscheidet], daß ihr bestimmte Handlungen erlaubt werden, die für die anderen verboten sind“ (Lotman 1993: 346). Für den Schelmenroman aber sei es charakteristisch,

9 Während zu Beginn des Romans der Esel Origenes nicht sprechen kann, sondern Tyll als Bauchredner nur diesen Eindruck zu erwecken in der Lage ist (vgl. Kehlmann 2017: 17), gibt es im weiteren Verlauf Passagen, in denen unklar ist, ob Origenes nicht doch die Fähigkeit erworben hat, zu sprechen und zu schreiben. So erläutert Tyll im letzten Kapitel: „‚Er [der Esel, MS] schreibt ein Buch.‘“ (Kehlmann 2017: 472); vgl. dazu Rickes (2018).

dass in ihm der Held mal Subjekt, mal Objekt der Handlung werde (vgl. Lotman 1993: 346 f.). Diesem Muster folgt Kehlmanns *Tyll*, verfügt der Held doch aufgrund seiner Rolle als reisender Gaukler und Hofnarr über eine in mehrfacher Hinsicht exzeptionelle Position, die es ihm gestattet, Dinge zu sagen und zu tun, die eigentlich untersagt oder unmöglich sind, und dabei sogar die Grenzen der menschlichen Existenz zu transzendieren. Auch wenn letzteres uneindeutig bleibt, kommt dem Taugenichts mit seiner Außenseiterrolle eine zentrale poetologische Funktion für den Roman zu. Denn der mehrfach auf einem Hochseil balancierende Tyll eröffnet gleichsam eine „Vogelperspektive" auf den Dreißigjährigen Krieg, die es ermöglicht, unterschiedliche Themen, Handlungen und Akteure miteinander zu einer einheitlichen Erzählung zu verbinden. Nur der Taugenichts besitzt aufgrund seiner sozialen wie räumlichen Mobilität diese Fähigkeit, das gesamte Welttheater in den Blick zu nehmen. Dass die Leserinnen und Leser in *Tyll* kaum etwas über das Innenleben des Titelhelden erfahren und dessen Charakter „bemerkenswert unterbestimmt" (Humbert 2020: 193) bleibt, ist daher nur folgerichtig: Der Narr ist nicht die Hauptfigur des Romans, sondern „nur" sein roter Faden.

Literaturverzeichnis

Cheie, Laura: „Daniel Kehlmanns *Tyll* oder die Zeit der Narren", in: *Temeswarer Beiträge zur Germanistik* 15/2018, S. 179–196.

Gunreben, Marie: „Jenseits der Fakten: *Tyll* und die Legitimität der Fiktion", in: Fabian Lampart u.a. (Hrsg.): Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben, Berlin / Boston 2020, S. 137–154.

Haas, Claude: „‚Die Regeln der Wirklichkeit brechen'? Probleme des Neorealismus in Daniel Kehlmanns historischen Romanen", in: Fabian Lampart u.a. (Hrsg.): Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben, Berlin / Boston 2020, S. 329–345.

Humbert, Anna-Marie: „Von Bienen, Eseln und Menschen: Kehlmanns Tiere", in: Fabian Lampart u.a. (Hrsg.): Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben, Berlin / Boston 2020, S. 177–200.

Jung, C[arl] G[ustav]: „Zur Psychologie der Tricksterfigur", in: Ders.: *Gesammelte Werke*. Bd. 9,1: *Die Archetypen und das kollektive Unbewusste*, hrsg. v. Lilly Jung-Merker / Elisabeth Rüf, Olten / Freiburg 1976, S. 271–290.

Kehlmann, Daniel: *Diese sehr ernsten Scherze. Poetikvorlesungen*, Göttingen 2007.

Kehlmann, Daniel: *Tyll. Roman*, Reinbek bei Hamburg [2]2017.

[Kehlmann, Daniel:] „‚Künstler in einer rohen Welt' ", in: *Der Freitag* 49/2018 [URL: https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/kuenstler-in-einer-rohen-welt; zuletzt: 07.10.2021].

Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*, München [4]1993.
Maeding, Linda: „Eulenspiegel im Krieg: Der Narr und die Erzähltradition in Daniel Kehlmanns Roman *Tyll*", in: *German Life and Letters* 73, 2/2020, S. 339–356.
Multhammer, Michael: „Daniel Kehlmanns ‚Frühe Neuzeit': *Tylls* Prätexte und die populäre (Re-)Konstruktion einer Epoche", in: Fabian Lampart u.a. (Hrsg.): Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben, Berlin / Boston 2020, S. 305–328.
Rickes, Joachim: „Der Esel ist nicht der Esel. Zu Daniel Kehlmanns Ungewissheitspoetik in ‚Tyll' ", in: *Sprachkunst* 49, 1/2018, S. 73–86.
Russlies, Verena: „Die Kehlmann'sche Fliege: Zur Aktualität des *vanitas*-Topos bei Daniel Kehlmann", in: Fabian Lampart u.a. (Hrsg.): Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben, Berlin / Boston 2020, S. 155–175.
Zeisberg, Simon: „Aus dem Krieg der Roman: Grimmelshausen in Kehlmanns *Tyll*", in: Fabian Lampart u.a. (Hrsg.): Daniel Kehlmann und die Gegenwartsliteratur. Dialogische Poetik, Werkpolitik und Populäres Schreiben, Berlin / Boston 2020, S. 73–101.

Der Taugenichts im transkulturellen pikaresken Erzählen

Klaus Schenk (Dortmund)

Abstract: In der Welt-Literatur zwischen den Kulturen hat sich das Paradigma des Pikaresken als besonders produktives Feld des Erzählens erwiesen. Dabei werden Figuren und Narrative entwickelt, die auch an die Perspektive des Taugenichts erinnern.

Ein österreichisch-polnischer Vertreter der satirischen Pikareske ist der Autor Radek Knapp. In seinem Roman Herrn Kukas Empfehlungen (1999) erzählt Knapp die Wienreise einer Taugenichts-Figur auf Abenteuer- und Arbeitssuche. Auch in dem späteren Roman Der Gipfeldieb (2015) knüpft der Autor wieder an das pikareske Paradigma an, nun aber in einer veränderten Art und Weise als kulturelle Neuverortung. Im Vergleich entwickeln beide Romane eine Ambivalenz zwischen Ent- und Verortung, wie sie auch in Taugenichts-Narrativen angelegt ist. In folgendem Beitrag soll dieser Dynamik transkultureller Narrative des Taugenichts weiter nachgegangen werden.

Keywords: Taugenichts, pikareskes Erzählen, Satire, Transkulturalität, Ökonomie.

1. Pikareske Grenzgänge des Taugenichts

Pikareske Erzählweisen kommunizieren vielfältig über Zeit- und Kulturräume hinweg und auch die Perspektiven des Taugenichts figurieren in sehr unterschiedlichen Kontexten. (vgl. Lüthi 1993) In welchem gemeinsamen narrativen Verhandlungsraum bewegen sich nun aber transkulturelle Erzählweisen der Gegenwartsliteratur mit dem romantischen Taugenichts? Dabei kann es kaum um einen Nachweis von Einflüssen gehen, sondern vielmehr um die Zirkulation von Narrativen, die ihre gesellschaftlichen und kulturellen Bedingungen verhandeln. In dieser Hinsicht befand sich bereits der romantische *Taugenichts* in einem prekären Spannungsfeld zwischen den Fluchtlinien des pikaresken Erzählens und den Aporien des Bildungsparadigmas. Sind doch der Pikaro-Roman und der Bildungsroman durch ihre Chronotopik eng miteinander verbunden. Allerdings geben beide Genres Anfang des 19. Jahrhunderts auch unterschiedliche Antworten auf die Herausforderungen einer anbrechenden Ökonomisierung von Lebenswegen und ihren Erzählweisen. (vgl. Vogl 2004; vgl. auch Bauer 2016) Auf der einen Seite stehen die Abenteuer des Vagabunden (vgl. Simmel 1992: 760), auf der anderen die ökonomischen Zwänge der anbrechenden Moderne, wie sie

Novalis bereits an Goethes *Wilhelm Meister* als „Evangelium der Ökonomie" (Novalis 1978: 806 f.) kritisierte. In dieser Ambivalenz können auch die Taugenichts-Narrative als pikareske Spannung zwischen romantischem Anspruch und moderner System-Funktionalität verstanden werden. Das Inkompatible und Unbefriedigende dieser Relation drückt sich aus in Dysfunktionen und Deplatzierungen, die den Taugenichts-Narrativen als Widerstand eingeschrieben sind. Bereits in der Eingangsszene von Joseph von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826) läßt sich diese Ambivalenz erkennen:

> Da trat der Vater aus dem Hause; er hatte schon seit Tagesanbruch in der Mühle rumort und die Schlafmütze schief auf dem Kopfe, der sagte zu mir: „Du Taugenichts! da sonnst du dich schon wieder und dehnst und reckst dir die Knochen müde, und läßt mich alle Arbeit allein tun. Ich kann dich hier nicht länger füttern. Der Frühling ist vor der Tür, geh auch einmal hinaus in die Welt und erwirb dir selber dein Brot." – „Nun", sagte ich, „wenn ich ein Taugenichts bin, so ist's gut, so will ich in die Welt gehen und mein Glück machen." (Eichendorff 2007: 446)

Schon in den ersten Sätzen setzt die *Taugenichts*-Novelle von Eichendorff mit Schräglagen ein: Die philiströse, „schief" sitzende Schlafmütze des Müllers, die zwiespältige Nennung von Haus/*oikos* als Lebensort und Mühle als Arbeitsort. Übrigens ist die Mühle selbst schon ein de-platzierter Topos, was an dieser Szene leicht übersehen wird. (vgl. Bauer 2016: 29) Hatte doch der Müller als Berufssparte innerhalb von Dorfgemeinschaften eine Sonderstellung, die sich auch häufig in einer räumlichen Ausgliederung ausdrückte, was der Erzähler aber in das „lange Dorf" (Eichendorff 2007: 446) re-integriert. Schließlich ranken sich um den zwielichtigen Topos der Mühle zahlreiche Narrative von Betrug, Hehlerei, Verbrechen und Phantastik. Hier verortet sich auch die zweifelhafte Geburt des Pikaro, wie bereits im *Lazarillo de Tormes* (1594) der Protagonist in einer über den Fluß Tormes gebauten Mühle zur Welt kommt. (vgl. Anonym 1964: 9) Nur unterschwellig ist davon bei Eichendorff noch etwas zu spüren, dennoch bietet auch die Taugenichts-Perspektive einen Einblick in gesellschaftliche An- und Umbrüche. Auch der Taugenichts stellt eine Figuration der Krise dar – allerdings mit einer ambivalenten Vermittlung von Dysfunktion und Funktion, von Des-Integration und Re-Integration als „Reflexionsmedium ökonomischer Zirkulation". (vgl. Mizumori 2018: 99) Hier aber unterscheiden sich Taugenichts-Narrative auch von den transkulturellen Fluchtlinien pikaresker Erzählweisen, indem Re-Integrationsangebote gemacht und Re-Territorialisierungen angedeutet werden, die sich nur noch durch weitere Schleifen des Erzählens aufheben lassen, wie auch am Ende von Eichendorffs (2007: 561) Novelle eine neue Reise angekündigt wird.

2. *Satirische Pikareske des transkulturellen Taugenichts*

Ein Meister pikaresker Erzählweisen ist sicherlich der im Alter von 12 Jahren von Polen/Warschau nach Wien übersiedelte Radek Knapp. Vor allem sein Roman *Herrn Kukas Empfehlungen* (1999), für den er mit dem Adalbert Chamisso Förderpreis (2001) ausgezeichnet wurde, weist pikareske Züge auf. Sicherlich gehört Radek Knapp, wie Agnieszka Palej (2004a: 186) betont, zu den „gegenwärtigen Schriftstellern, die kulturelle Grenzen bewußt überschreiten wollen und deren literarische Tätigkeit als Erbe und Ergebnis der Durchmischung der Völker in der ehemaligen Donaumonarchie betrachtet und gedeutet werden kann". Schon der Name der Ratgeber-Figur im Roman, „Herr Kuka", erinnert an die Abkürzung k. u. k. (kaiserlich und königlich), ein Code, der sowohl in österreichischen wie auch in polnischen Kulturkreisen präsent ist. (vgl. Palej 2004a: 20) Waldemar, der Protagonist des Romans, verspricht seinen Eltern vor seiner geplanten Ferienreise nach Wien: „‚Sobald mir das Geld ausgeht', [...] ‚werde ich mir eine Arbeit suchen und sparen. Das habe ich mir fest vorgenommen.' " (Knapp 2014: 22) Worauf der Vater ihn als Taugenichts entlarvt:

> Daraufhin legte sich mein Vater demonstrativ die Hand ans Ohr, als hätte er sich verhört: „Wie bitte? Als ich dir zu Weihnachten geraten habe, einen Bausparvertrag anzulegen, mußtest du erst im Wörterbuch nachschlagen, was das heißt. Und gearbeitet hast du, soviel ich weiß, nur einmal im Leben." (Knapp 2014: 22)

Aus dem Taugenichts-Narrativ der Eingangsszene entspinnt sich eine pikareske Ferienreise, die der Roman in Ich-Form erzählt. Waldemar beginnt seine abenteuerliche Fahrt nach Wien in der Gesellschaft zwielichtiger Gestalten, deren Betrügereien er später selbst erfahren wird. Mit 1000 Schilling und „dreißig Thunfischkonserven" (Knapp 2014: 17) im Rucksack besteigt er den Bus der Linie „Dream Travel". Seine Mitreisenden schmuggeln Wodka und Zigaretten und tricksen an der Grenze den Schäferhund des Zollbeamten mit Hilfe einer Krakauerwurst aus. Aus der Perspektive der polnischen Figuren wird das ökonomische Gefälle zwischen Ost- und West-Europa deutlich, das ihren alltäglichen Überlebenskampf um das Geld bestimmt. (vgl. Palej 2004a: 202) Der Blick auf Wien wird von Knapp in Stereotypen inszeniert (vgl. Palej 2004b), die sich in ihrer hyperbolischen Zuspitzung selbst entlarven, wie es z. B. in folgender Stelle deutlich wird:

> Herr Kuka hatte Recht. Uns Ostler faszinieren Dinge, die nicht in den Reiseführern stehen. Als unser Bus zwei Stunden später in Wien einfuhr, stach mir als erstes die Sauberkeit ins Auge. Dabei bin ich kein Sauberkeitsfanatiker wie meine Mutter, die jedem neuen Besen einen menschlichen Namen gibt, aber

> auf der Straße lag nichts, nicht einmal ein zufällig fallen gelassenes Papiertaschentuch. Als wäre gerade vor einem Moment ein riesiger Staubsauger vorbeigefahren und hätte alles, was nicht niet- und nagelfest war, in sich aufgesaugt. (Knapp 2014: 37)

Sauberkeitsstereotypen, die Orientierung an den Statussymbolen des westlichen Reichtums und Konsums und vor allem Stereotypen des polnisch-österreichischen Kulturkontakts bilden die Ziele der satirischen „Angriffsliteratur." (vgl. Brummack 2007: 355–360) Allerdings wird der Protagonist selbst nur wenig von einer *Trickster*-Perspektive (vgl. Schüttpelz 2010) bestimmt und zeigt außer dem Ladendiebstahl einer „Dose Kaviar" (Knapp 2014: 98) kaum eine diabolische Seite, wie es sonst für Pikaroromane charakteristisch ist, vielmehr vollziehen sich seine Initiationen im Schema eines Adoleszenzromans. Allerdings gruppiert sich in pikaresken Erzählweisen um die Protagonisten häufig ein Ensemble an skurrilen Nebenfiguren, die pikareske Teilfunktionen übernehmen, wie in *Herrn Kukas Empfehlungen* etwa der polnische Landsmann Bolek und die Figur Lothar, der als Deutscher eingeführt wird und dennoch als Kleptomane – der stereotypen Norm entgegen – Ladendiebstahl betreibt: „Ich fiel fast vom Stuhl, als ich das alles hörte. Lothar sah so unschuldig aus wie ein Ministrant in Zivil. Außerdem war er Deutscher. Deutsche klauen nicht." (Knapp 2014: 152) An verschiedenen Stellen des Romans wird das widerständige Taugenichts-Narrativ aktiviert, wie z. B. in folgender, von Lothar an Waldemar adressierten Gleichnis-Erzählung:

> „Stell dir vor, Waldemar, du bist dieser Lachs. Den ganzen Tag schwimmst du herum in deinem Fluß und scherst dich um nichts. Rumschwimmen – das tust du eben gern. Was anderes willst du gar nicht. Ist ja deine Natur. Doch irgendwann kommen die Fischer und werfen ihre Netze aus. Sie haben persönlich nichts gegen dich, aber sie müssen ja auch von was leben. Kabel-TV, Stromrechnung, all das hängt an deinem kleinen rosaroten Körper. Deshalb reißen sich die Fischer so lange den Hintern auf, bis du im Netz zappelst. Dann liefern sie dich an die Fabrik und bekommen ganze fünfzig Schilling für dich. Die Fabrik macht aus dir einen Schottischen Wildwasserlachs und steckt dich in Klarsichtfolie. Du siehst überhaupt nicht wie ein Lachs aus, kostest aber schon das Doppelte. Freie Marktwirtschaft. Zum Schluß kommst du zu Julius Meinl, und der verdoppelt noch mal den Preis, nur weil er dich neben Frutti di mare ins Kühlregal gelegt hat." (Knapp 2014: 152 f.)

Zu Beginn seines Lachs-Gleichnisses ruft Lothar Taugenichts-Narrative einer Sorglosigkeit wach, die sich im Einklang mit der je eigenen Natur befindet. Die globale Ökonomie allerdings hat ein Gottvertrauen längst überrannt, das Eichendorffs *Taugenichts* noch kannte. Die Zurichtung des ökonomischen Menschen seit Beginn des 18. Jahrhunderts, wie sie in der Literaturgeschichte diskursanalytisch beschrieben werden kann, hat sich transformiert zu einer

ökonomischen Beliebigkeit der Simulakren. Mit der globalen Ökonomie (in diesem Fall der Supermärkte und ihrer Lieferketten) verlieren nicht nur Menschen, sondern auch die Tiere ihre Identität und werden zu Waren, wie hier zum „Schottischen Wildwasserlachs“, um-etikettiert bzw. gewaltsam reterritorialisiert.

Mit seinen Stereotypen und Pointierungen läuft die Erzählweise von Knapps Roman zwar gewissermaßen in eine Satirefalle, wie so viele pikareske Texte der transkulturellen Gegenwartsliteratur, zugleich betreibt er aber auch die Fortschreibung des Taugenichts-Narrativs unter den Vorzeichen einer globalen Waren- und Arbeits-Ökonomie.

3. *Vom fremden zum (re-)integrierten Pikaresken*

Vergleicht man diesen Roman mit dem wesentlich späteren Text *Der Gipfeldieb*, so fällt eine Wandlung im pikaresken Setting des Erzählens auf. In seinem im Jahr 2016 erschienenen Roman *Der Gipfeldieb* knüpft Knapp zwar wieder an das pikareske Paradigma an, nun aber in einer wesentlich entschärften Art und Weise. Nicht mehr der satirische Humor steht im Vordergrund, sondern vielmehr eine an der eigenen Lebensgeschichte orientierte und zum Teil symbolisch aufgeladene Erzählung der kulturellen und beruflichen Neuverortung. Verarbeitet wird die traumatische Ankunftsgeschichte, die sich auch in autobiographischen Bemerkungen von Knapp (1996: 147) findet. Im Roman liest sich die erzwungene Ankunft des Protagonisten Ludwik Wiewurka wie folgt:

> Sie war erst wieder aufgetaucht, als ich zwölf war, und hatte mich nach Wien geholt, um, wie sie damals sagte, ein besseres Leben zu führen. Damit meinte sie einen groß gewachsenen Mann, mit dem sie ihr restliches Leben verbringen wollte. Zum Glück für alle Beteiligten machte sich der Riese nach einem Jahr aus dem Staub, was meine Mutter nicht daran hinderte, nach anderen Ersatzvätern zu suchen, die sie mir mit großer Regelmäßigkeit vorstellte. (Knapp 2016: 15)

Die Mutter selbst erscheint mit ihrem unsteten Lebenswandel als *Picara*, die ihren Sohn zunächst in Polen zurückließ, dann mit einer gedeckten Lüge dazu überredete, nach Wien zu kommen, von wo er nicht mehr zurückreisen durfte. Zeitlebens kann der Sohn seine Mutter nur in der dritten Person ansprechen (Knapp 2016: 17) – die Mutter wiederum ist es, die den Vorgang der Einbürgerung ihres Sohnes als Zwangsmaßnahme betreibt.

Mit der pikaresken Ich-Erzählweise verbinden sich autobiographische Reminiszenzen. Zwar wird der Protagonist im pikaresken Sinn nach wie

vor als besonders wandlungsfähig eingeführt: „Ich war zuerst Saunaaufgießer, dann Tierpfleger des Paviangeheges im Schönbrunner Zoo gewesen, und zuletzt hatte ich als Weihnachtsengel Marzipanbonbons in Form einer goldenen Trompete auf der Straße verteilt.“ (Knapp 2016: 5) Dennoch zeichnet sich eine Veränderung in seiner Vita ab, die er folgendermaßen beschreibt: „Ich mietete zum ersten Mal in meinem Leben eine kleine Wohnung, aus deren Fenstern man keine Autobahn, sondern einen Kinderspielplatz sah [. . .]“. (Knapp 2016: 5) Auch die pikareske Perspektive auf die urbane Szenerie hat sich deutlich verschoben. Wien bildet in beiden Romanen den Ankunftsort für eine sehr heterogene Zuwanderung, wie es der satirisch überspitzte Kommentar der Hausbesitzerin und Kriegswitwe Frau Simacek in *Herrn Kukas Empfehlungen* beklagt:

> Ich find, die Wiener sollen richtig froh sein, dass die Ausländer zu uns kommen und uns die schwersten Hacken abnehmen. Klo putzen, Straßen kehren und Zeitungen verkaufen, das ist nichts für uns, weil wir ja so feine Leute sind. Und trotzdem haben wir die Ausländer nicht besonders gern. Es liegt daran, dass viele Schlawiner zu uns kommen und euch, den guten Ausländern, den Ruf verderben. Die arbeiten hier ein bißchen, päppeln drüben in Rumänien mit unseren Kinderbeihilfen ihre Geschroppen auf, damit die schnell groß werden und unseren Julius Meinl ausräumen können. Aber ich weiß, daß es auch brave wie euch gibt. [. . .] Und wegen euch wähl ich die FPÖ. Damit nicht noch mehr Neger ins Land kommen und euch die Arbeit wegnehmen. Denn ohne Arbeit gibt es kein Geld, und ohne Geld habt ihr nichts zum Beißen, könnt ihr keine Miete zahlen und müßt am Ende auf der Kärntnerstraße Blockflöte spielen. (Knapp 2014: 165f.)

In ihrer selbstentlarvenden Fürsprache für die „guten Ausländer“ problematisiert Frau Simacek die allgegenwärtige Migration in Wien als ökonomische Frage von Arbeit und Geld. In Anspielung an das zum „Blockflöte spielen“ heruntergekommene Taugenichts-Motiv des fahrenden Musikanten wird ein Schreckbild wachgerufen, das dem alltäglichen Druck der Ökonomie nicht gewachsen wäre.

Als Schauplatz von Kulturkontakten und Konfliktnarrativen ist Wien aber nicht nur in seiner Gegenwart, sondern auch in seiner historischen Dimension in den Texten präsent. Eine Phrase, die bei Radek Knapp sowohl in *Herrn Kukas Empfehlungen* wie auch in *Der Gipfeldieb* auftaucht, identifiziert Wien als Metropole, in der „zwei Millionen Museumswärter“ leben und „über den Tod“ reden. Was im ersten Roman noch aus der Außenseiterperspektive des Ratgebers Kuka (Knapp 2014: 13) vorhergesagt wird, zeigt sich im späteren Buch als ambivalente Doppelbödigkeit der Stadt aus der autofiktionalen Perspektive des Ich-Erzählers:

> In Wahrheit aber war Wien ein stilles Wasser. Was hinter den schmucken Fassaden passierte, stand in keinem Reiseführer. Eigentlich war Wien ein großes Museum, in dem zwei Millionen Museumswärter auf engstem Raum lebten und fortwährend über den Tod redeten. (Knapp 2016: 26)

In *Der Gipfeldieb* wird Wien in seinem Museumscharakter als ambivalente Selbst-Verortung dargestellt, wie es für die Perspektive Knapps tatsächlich zutrifft, wenn er im Gespräch mit Christa Stippinger bemerkt: „Wien und Warschau sind für mich zu einer Stadt zusammengeschmolzen." (Knapp 1996: 147) Der Protagonist bahnt sich seinen Weg durch Wien, ohne daß der Gesellschaft auffallen könnte, daß seine Verhaltensweisen pikareske Züge tragen, wenn er zum Beispiel die Freiheit des Fahrradfahrens als Schwejkiade wie folgt beschreibt:

> Aber das Rad war eine perfekte Abgrenzungsmaschine. Man suchte sich ein eigenes Tempo und war sofort vom übrigen Verkehr ausgeklammert. So wie ein X in einer Gleichung, dem die anderen Ziffern nichts anhaben konnten. Man war da und doch nicht da, genau wie der Soldat Schwejk, der sich in einer Schlacht auf einem Baum versteckte und beide Armeen gleichzeitig anfeuerte. (Knapp 2016: 25)

Als Zivildienstleistender in dem „Altersheim ‚Weiße Tulpe'" (Knapp 2016: 121) kann er der Verpflichtung des österreichischen Militärdienstes entkommen und findet in der polnischen Krankenschwester Sylwia eine Gesprächspartnerin, vielleicht auch eine zukünftige Geliebte. Am Ende des Romans entschärft sich das pikareske Genre durch die Re-Territorialisierung in einer Selbstfindungs- und Liebesgeschichte als symbolische Überhöhungen einzelner Details wie des titelgebenden Gipfeldiebstahls. Literarisch offen, aber ebenso an der Grenze des vorausgesetzten pikaresken Musters, als ließe sich eine Satire der Stereotypen nicht weiter fortführen. In ambivalenter Weise wird das Oxymoron eines integrierten Pikaresken eingeführt:

> Ferner wurde ich nach zweiundzwanzig Jahren endlich so in die Wiener Gesellschaft integriert, wie ich es mir immer gewünscht hatte. Niemand brachte seinen Computer in Sicherheit, sobald er meinen polnischen Akzent hörte, nie wurde ich gefragt, warum Polen so lebhaft auf einen Mercedes reagieren wie Depressive auf einen Stimmungsaufheller. (Knapp 2016: 7)

Noch immer bedient Radek Knapp die deutsch-polnischen Stereotype, nun allerdings nicht mehr in satirischer Weise, sonders als Selbstironie. Es ist nun auch weniger die Hauptfigur, die Züge eines Sonderlings aufweist, als vielmehr die Bewohner der Häuser, in denen er den Heizungsstand abliest. Die dem pikaresken Muster gegenläufige Perspektive läßt sich auch auf die

Situation des Autors selbst beziehen. Zwar hat er im Jahr 1998 in seinem Text *Kurze Geschichte meiner Sprache* im Rückblick auf seine polnische Kindheit noch bemerkt:

> Seitdem sind zwanzig Jahre vergangen. Ich habe ein paar weitere Schulen abgeschlossen, habe hier und da gearbeitet und lebe in einem Land, von dem ich nicht sagen kann, daß es meine Heimat ist. (Knapp 1998: 7)

Dennoch zeichnet sich eine ambivalente Beheimatung des Autors in seiner Literatursprache ab: „Ich habe in der Fremde eine Sprache gefunden, die mir auf den Leib geschnitten ist." (Knapp 1998: 8)

Auch der Protagonist des Romans *Der Gipfeldieb* hat sich den ökonomischen Zwängen nicht unterworfen, sondern seinen Beruf als Ableser aufgegeben. Die Erzählung führt schließlich als romantisierende Fluchtlinie ins Ungewisse einer Liebesgeschichte.

> „Als ich klein war, habe ich mir eines Nachts geschworen, die Sterne in die Tasche zu stecken. Und heute wäre vielleicht der richtige Moment dafür. Dazu müssten wir allerdings dort hinauf. Das würde die Distanz zum Nachthimmel erheblich verkürzen."
>
> Ich dachte, sie würde mich auslachen, aber stattdessen tastete sie nach dem Gipfel, der vor ihr auf dem Tisch lag, und nahm ihn in die Hand:
>
> „Warum eigentlich nicht?", sagte sie. „Ich habe noch nie einen Gipfel auf einen Berg hinaufgetragen." (Knapp 2016: 205)

Zwar sind in beiden Romanen die romantischen Topoi in den finalen Gartenszenen als Anklänge an das Ende der *Taugenichts*-Novelle (Eichendorff 2007: 553–561) augenfällig. Allerdings hat sich in *Der Gipfeldieb* die Radikalität des Pikaresken inzwischen zurückgenommen und läßt dadurch das Erzählen selbst im Schwanken zwischen Satire und Symbolik ambivalent werden. Diese Transformation der pikaresken Erzählweise ermöglicht hintergründig eine imaginäre Re-Integration, die jedoch zugleich eine verdoppelte Heimat bleibt, wie Radek Knapp (2017: 167) in seiner Gebrauchsanweisung für Polen unter dem Titel *Denkwürdige polnische Weltkarrieren* bemerkt: „Wie gesagt: Polen gibt es zweimal. Außerhalb der Heimat leben heute fast so viele Polen wie im Land selbst."

Literaturverzeichnis

Anonym (1964): Das Leben des Lazarillo von Tormes. Seine Freuden und Leiden, übers. v. Helene Henze, in: Spanische Schelmenromane, hg. v. Horst Bader, Bd. 1. München, 7–64.

Bauer, Manuel (2016): Ökonomische Menschen. Literarische Wirtschaftsanthropologie des 19. Jahrhunderts. Göttingen.

Brummack, Jürgen (2007): Satire, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, Bd. 3. Berlin, New York, 355–360.

Eichendorff, Joseph von (2007): Aus dem Leben eines Taugenichts, in: Ders.: Ahnung und Gegenwart. Erzählungen I, hg. v. Wolfgang Frühwald u. Brigitte Schillbach. Frankfurt a. M., 445–561.

Knapp, Radek (1996): Wien und Warschau sind für mich zu einer Stadt zusammengeschmolzen. Radek Knapp im Gespräch mit Christa Stippinger, in: Christa Stippinger (Hg.): Jeder ist anderswo ein Fremder. Eine Anthologie mit Texten und Interviews der Autoren und Autorinnen der Schreibwerkstatt für Zuwanderinnen und Angehörige ethnischer Minderheiten in Österreich 1995/1996 im Amerlinghaus, Bd. 1. Wien, 145–148.

Knapp, Radek (1998): Kurze Geschichte meiner Sprache, in: Christa Stippinger (Hg.): Weltenzwischenwelten. Wien, 7–8.

Knapp, Radek (2014): Herrn Kukas Empfehlungen. München, Berlin, Zürich.

Knapp, Radek (2016): Der Gipfeldieb, München.

Knapp, Radek (2017): Gebrauchsanweisung für Polen. München, Berlin, Zürich.

Lüthi, Hans Jürg (1993): Der Taugenichts: Versuche über Gestaltungen und Umgestaltungen einer poetischen Figur in der deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Tübingen.

Mizumori, Aki (2018): Die Abwesenheit des Geldes oder die Anwesenheit des Nichts in der Novelle *Aus dem Leben eines Taugenichts*, http://doi.org/10.15119/00002360 (Letzter Abruf am 22.02.2022).

Novalis (1978): Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel, Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. München, Wien.

Palej, Agnieszka (2004a): Interkulturelle Wechselbeziehungen zwischen Polen und Österreich im 20. Jahrhundert anhand der Werke von Thaddäus Rittner, Adam Zielinski und Radek Knapp. Wrocław.

Palej, Agnieszka (2004b): Radek Knapp und sein literarisches Spiel mit den österreichisch-polnischen Stereotypen, in: Antoni Dębski und Krzysztof Lipiński (Hg.): Perspektiven der polnischen Germanistik in Sprach- und Literaturwissenschaft. Kraków, 169–175, https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/bitstream/handle/item/269776/palej_radek_knapp_und_sein_literarisches_spiel_mit_2004.pdf?sequence=1&isAllowed=y (Letzter Abruf am 30.10.2021).

Schüttpelz, Erhard (2010): Der Trickster, in: Eva Esslinger, Tobias Schlechtriemen, Doris Schweitzer, Alexander Zons (Hg.): Die Figur des Dritten. Ein Paradigma der Kulturwissenschaften. Frankfurt a.M., 208–224.

Simmel, Georg (1992): Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung, in: Ders.: Gesamtausgabe, Bd 11, hg. v. Ottheim Rammstedt. Frankfurt a.M.

Vogl, Joseph (2004): Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen. 2. Aufl. Berlin, Zürich.

An den Rändern der Differenz. Figuren „weiblicher“ Travestie bei Bettine von Arnim und Joseph von Eichendorff

Annette Runte (Siegen)

Abstract: In der Moderne erhält die Verwirrung geschlechtlicher Identitäten, als Symptom für soziale Krisen, zunehmend politische Relevanz. Der systemspezifische Ausschluss von Frauen hat in der Vergangenheit Außenseiterinnen hervorgebracht, die unter männlicher Maske weniger gegen eine symbolische Ordnung als für ihre eigenen Interessen kämpften. Im Kontext der deutschen Frühromantik erscheint das seit der Französischen Revolution virulente emanzipatorische Moment als Zeichen einer ambivalenten Ambiguität, insbesondere in Bettine von Arnims Briefbüchern, deren ästhetische Dekonstruktion der „dämonischen Amazone“, vor allem im *Frühlingskranz,* Eichendorff tendenziös zurücknimmt. Dieser Polarisierung weiblicher Maskerade wird unter Rekurs auf Goethe und den zeitgenössischen Mignon-Kult auch hinsichtlich epochaler Affinitäten und Unterschiede nachgegangen, wie sie ein Vergleich mit frühneuzeitlicher Memoirenliteratur nahelegt.

Keywords: Travestie, Amazonen, Romantik, Memoiren, Briefbuch.

1. Travestie: „Gender“ und „Genre“

Trotz seiner Marginalität bietet das schillernde Phänomen der Travestie (Garber 1992: 11), dessen spielerisch-rebellisches Moment durch die Pathologisierung sexueller Devianzen zeitweilig verdrängt wurde (Runte 1996: 70 ff.), ein interkulturelles Reservoir für (auto)biographische Phantasmen und literarische Phantasien. Im Folgenden soll die mythopoetische Konstellation eines *cross coding* als destabilisierbarer Inversionsstruktur (Harris 2005: 16) auf der Folie kulturhistorischer Paradigmenwechsel insbesondere in Bezug auf signifikante Korrelationen zwischen Geschlecht(ern) und Gattung(en) untersucht werden, die von der Memoirenliteratur „patriotischer Amazonen“ über die Ironisierung des „Phallizismus“ bei Bettine von Arnim bis hin zur Dämonisierung der Schriftstellerin als „Mannweib“ bei Eichendorff reichen. Setzt sich die transvestitische Performanz mit den hegemonialen Konventionen einer Gesellschaftsordnung auseinander, ließe sich terminologisch aus strukturfunktionaler Perspektive zwischen drei Formen des *cross coding* im Spannungsfeld zwischen Subversion und Affirmation unterscheiden: *„Mimikry*“ als restlose Dis/Simulation zwecks Durchgehen im Gegengeschlecht, „*Maskerade*“ als exponierte Schein/Sein-Opposition nach dem Modell des Rollenspiels und „*Mimesis*“ als psychische Identifikation mit dem Anderen.

2. *Genealogie des* Cross coding

Das weite intertextuelle Feld des „Geschlechtertausches“ reicht stoff- und motivgeschichtlich von antiken Mythologien, patristischer Hagiographie und aristokratischen Repräsentationskulturen über romantische Androgynie-Utopien und die diskursiven Wechselbeziehungen zwischen Dekadenzliteratur und positivistischer Medikalisierung sexueller Devianzen bis hin zur Liberalisierung der Transgressionen, etwa in der Diversität postmoderner Lebensstile.

Durfte sich eine Märtyrerin noch durch göttliche Wunder vermännlichen, wie in der Legende der Hl. Kümmernis, die durch plötzlichen Bartwuchs vor der Zwangsehe mit einem Heiden geschützt wurde, so deswegen, weil Maskulinisierung aus christlicher wie aristotelischer Sicht als Vervollkommnung galt. Allerdings sollte utilitaristische Travestie aus weltlichen Gründen nicht zum Selbstzweck werden. Doch wurden „Mannweiber“, wie jakobäische Pamphlete zeigen, in der vormodernen Öffentlichkeit allmählich ebenso wenig toleriert wie ihr karnevaleskes Gegenstück, als Frauen verkleidete Männer, denn derlei Monster indizierten kosmologisches Chaos. Trotz religiöser und rechtlicher Tabuisierung gab es im Europa der Frühen Neuzeit zahlreiche Frau-zu-Mann-Transvestiten (Steinberg 2001: VIIIff.). Auch in der Literatur „boomte“ das Thema, z. B. in Prosa und Dramatik des französischen 17. Jahrhunderts. Doch wurde auf Heldinnen, die eher durch ihre Tugend (Mut, Stärke, Ehre usw.) als ihre Gewandung triumphierten, weiterhin das christlich gespaltene Frauenbild (Madonna/Hure) projiziert, so etwa in der Renaissance-Epik, wo die ehrbare Ritterin im Dienst männlicher Macht der bedrohlichen fremden Kriegerin idealtypisch gegenübersteht. Das zweideutige Zitat der „Amazone“ mutierte im Barock zur Allegorie einer *femme forte* zwischen weiser Regentin und wahnsinnigem Machtweib (Watanabe-O’Kelly 2010: 191).

Die androgyne Raffinesse einer symbolträchtigen Fest- und Spielkultur wich im absolutistischen Frankreich der zentralistischen Kontrolle ihres impliziten Widerstandspotentials durch eine streng codierte höfische Maskerade, die nicht nur herrscherlicher Willkür, sondern einer den Adel unterwerfenden Dynamik der Konkurrenz unterstand. Obwohl sich im Zuge aufklärerischer Zivilisationskritik und der Naturalisierung polarisierter Geschlechtscharaktere die geschlechtsspezifische Sphärentrennung der funktional ausdifferenzierten Gesellschaft durchsetzte, gab es – vor allem in Nordwesteuropa – weiterhin zahlreiche Fälle sog. *passing women*, d. h. pauperisierter Frauen, die aus materieller Not unerkannt in männlichen Berufen, z. B. als Soldaten oder Seeleute, arbeiteten. Die aus Volksballaden, Gerichtsakten, aber auch *ghost writer*-Biographien bekannten Beispiele dieser spektakulären Mimikry (Dekker / Van de Pol 2012: 132 ff.) verdeutlichen nicht nur

die Fähigkeit solcher Pseudo-Männer, deren „wahre Identität“ sich oft erst *post mortem* enthüllte, zur lebenslangen Tarnung in segregativen Räumen, sondern auch den Bezug der literarischen *camouflage* zur autobiographischen Logik der Ent- und Verhüllung. Der karnevalesken Komik der Mann-zu-Frau-Travestie, mit ihrer beschränkten Lizenz auf Enklaven der „verkehrten Welt“, steht daher das sentimentale Pathos der Frau-zu-Mann-Travestie gegenüber, deren geschlechtlicher „Betrug“, in der Ära strenger Kleiderordnungen, praktisch leichter gelang. Bewirkte die dem Wahrscheinlichkeitsgebot verpflichtete Romanliteratur der aufklärerischen Epoche, dass die Fiktion oft realistischer anmutete als manche Ego Dokumente, so erschienen diese dadurch nur umso glaubhafter. Gemeinsam blieb beiden Textsorten jedoch, dass die Inszenierung der „Frau-zu-Mann-Travestie“ trotz cartesianischer Egalitätspostulate kaum emanzipatorische Zwecke verfolgte.

Mit der Entstehung europäischer Nationalstaaten verbreitete sich jedoch bereits im 18. Jahrhundert eine patriotisch besetzte Amazonen-Topik. Der Furcht vor jakobinischen „Hyänen“ (Schiller), die als Metapher für die Französische Revolution fungierten, rief königstreue Trivialliteratur über preußische Mädchen, die heimlich in den anti-napoleonischen Befreiungskriegen mitkämpften, auf den Plan. Waren Transvestitinnen in der deutschen Literatur bis dahin eher unterrepräsentiert, tauchten in *Wilhelm Meisters Lehrjahre[n]* idealisierte Amazonen-Figuren auf, deren platonische Sublimierung des erotisierten Kontrasts von Frauenkörper und Männergewand dem klassischen Bildungsroman entgegenkam. Wenn die androgyne Kindsbraut *Mignon* hingegen vestimentären Normenverstoß zum Paradox geschlechtlicher Unentscheidbarkeit verfremdet, wäre Bettine von Arnims an die Adresse Goethes gerichtete „Mignon-Maskerade“ vielleicht als ironisches Pastiche romantischer „Naturpoesie“ zu lesen (Wetzel 1999: 377 ff.). Geschlechtliche Hybridisierung, von der frühromantische Dichtung besessen schien, wird sich in deren Um- und Überschreibung als eine philosophisch flankierte poetisch-poetologische Öffnung zum Nichtidentischen erweisen.

3. Weder Mimesis noch Mimikry: „Briefbuch“-Travestie

In Bettine von Arnims „Briefbuch“-Trilogie deren Niederschrift in umgekehrter Reihenfolge zur Chronologie der drei Briefwechsel (mit Clemens Brentano, Karoline von Günderrode und Goethe) erfolgte, bricht in die erst vierzig Jahre später literarisierte Korrespondenz mit dem Bruder (1801–1803) die faszinierende Gestalt einer französischen Exilantin ein, deren männliche Erscheinung und freiheitliche Lebensweise beide Geschwister in Bann hielt. Wenn Louise de Gachet (1762–1825), eine Royalistin, die nach 1789 ihre gesamte Familie

verloren hatte, mit ihrem Reiter-*outfit* eigentlich nur den maskulinen Stil der postrevolutionären Frauenmode (Varnhagen ³1843) kopierte, machte diese selbstbewusste Frau, die beim Vendée-Aufstand mitgekämpft hatte, den größten Eindruck auf Clemens Brentano, der sie mit einer apokalpytischen „Prophetin", Jeanne d'Arc oder germanischen Walküren verglich. Sie sei „eine Heldin, [. . .] die in der Terroristenzeit durch ihre Kühnheit Unendliches gewirkt hat [. . .] wohlgebildet wie ein Weib aus den Nibelungen" (von Arnim 1985: 56)[1]. Bevor die Schwester seinem Idol begegnete, hatte ihr Clemens schon ein pädagogisches Programm dafür aufgestellt: „[. . .] sie allein kann Deine Ideen über [. . .] Volksglück aufklären [. . .] auch sollst Du sie lieben [. . .], doch nur ihren Geist [. . .], die Narben aber, die ihr Erfahrung und Geschick geschlagen, das männlich Wilde ihres Seins und Verstandes sollst du übersehen, überhaupt Dich ihr nicht hingeben" (59 f.). Wie ein Echo klingt die Replik der „Bettine"-Figur auf ein derartiges *double bind*-Dilemma, wenn sie ihrem Mentor gelobt: „Der Frau *Gachet* kann ich auch nur im Vorüberströmen günstig sein, *aber sie lieben wie Dich selber*, liebes Flußbett, was fällt Dir ein" (66). Die Verneinung verleugnet die erotische Verwirrung, die der „schöne[r] Mannjüngling" (63) in der 16-jährigen auslöste und die in der dramatisierten Narration der Schlüsselszene zum Ausdruck kommt, wo Blicke, Reden, Sprachen, Räume und Zeiten durcheinander wirbeln: „[. . .] da kam im Sturm dahergebraust ein Kabriolett wie ein abgeschoßner Pfeil vor die Haustür, herab springt der Wagenlenker [. . .] mit klirrenden Sporen [. . .] ich war, ich weiß nicht wie, nicht warum, von Schrecken durchgriffen, daß ich vergaß zu reden" (63). Wusste ein blinder Herzog ironischerweise sofort, wer die Unbekannte war, nämlich ein „jeune Cavalier Monseigneur", widersprach die „Großmama" Sophie von La Roche ihm sogleich, wenn sie darin eine „Prinzeß aus der Vendée" entdeckte (63). Die Bettine-Figur aber spielte den adeligen „Zirkus" um die eitle Heroine nicht mit und versteckte sich hinter „der Tür", von „wo [sie] einstens schon *Herder* [. . .] und andre närrische Erscheinungen berühmter Leute angestaunt hatte. Es war ein Verbeugen und Neigen der beiden Frauen und ein Beteuern", und die Gachet „redete [. . .], als wär sie bei allen Schlachten mitgewesen" (63).

Mit gespielter Naivität entzieht sich das einstige *enfant terrible* auch dem brüderlichen Vergleich der elektrisierenden Royalistin mit dem adeligen Revolutionär Mirabeau, Taktiker zwischen den Fronten, dessen Schriften Bettine begeisterten. Bedient sich Clemens' Apologie der Monarchistin einer zeitgenössischen Kollektivsymbolik, indem er sich auf jenen „elektrische[n] Funke[n]" beruft, „der die Weltgeschicke durch große Charaktere herausbilde[t]", auch wenn sich dabei „schauerhafte Gewitter" (69) entladen könnten, so beschränkt sich Bettines Bewunderung auf die Gelehrsamkeit der Gachet.

1 Zitate fortan mit Seitenzahlen im Fließtext.

Nachdem diese als Freundin des Naturphilosophen Johann Wilhelm von Ritter im Salon der Sophie de La Roche erfolgreich ein physikalisches Experiment durchgeführt hatte, versuchte sie daraufhin, deren Enkelin Bettine, Objekt ihrer Begierde, nach der modisch gewordenen Methode Mesmers zu hypnotisieren. Im brieflichen Bericht an Clemens überzeichnet die Erinnerung der Autorin das traumatische Moment einer Verführungsszene: „Dieser große Planet, die *Gachet,* erschüttert mich zu sehr, wenn er mir so nah rückt. – Sie redete von den Himmelskörpern, ihrem subtilen Ausströmen und von wechselseitiger Anziehung [. . .]. – Sie hielt mich fest in ihren Armen [. . .] ich schämte mich, daß ich ihr zuhören mußte, gefangen in ihren Armen, und nichts verstand“ (78). Das damals unsagbare lesbische Begehren verdeutlicht sich in einem Brief der ersten Freundin Gachets, Henriette von Schuckmann, an Rahel Levin Varnhagen als sadomasochistisch getöntes: „Diese [. . .] gebildete Französin, war einen Tag allmächtiger Despot, den anderen ein liebendes Kind. [. . .] Ich [. . .] ward der Sclave eines Weibes, das ich in einer Stunde in die Hölle bannte, in der andern aber [. . .] wie eine Göttin strahlend sah“ (zit. in Gobert 1998: 125).

Doch die selber als Wildfang figurierte „Bettine“ befreit sich moralisch von einem Mannweib, dessen virtuose Reitkunst sie als inhumane Gewalt der Kreatur gegenüber denunziert und als Synekdoche „männlichen“ Narzissmus’ versteht. Die „Freiheit“ (72), die das Pferd ihr schenke, gebe Gachet ihm nicht wieder, wenn sie es hart und unsensibel „regier[e] wie ein Mann“ (75). Sportlicher Virtuosität setzt sie ein höheres Streben nach geistiger Kreativität entgegen: „sie ist des Teufels [. . .], ich will keine Freundschaft mit ihr [. . .]. Mit Kunststreichen [. . .] wollt ich ihren kühnen Ritt auspariere“ (75).

In einem finalen *tête-à-tête* schlägt Bettines Phantasie plötzlich in eine Halluzination um, als sie unter der „falschen Frau“ den „echten Mann“ vermutet: „[. . .] plötzlich kam sie mir vor wie ein Seeräuber oder sonst eine edle Spitzbubengattung [. . .] – und jetzt verfolgt mich’s, daß sie vielleicht nicht eine Frau, sondern ein Kriegsheld sein könnte“ (90). Anhand dieser paranoiden Oszillation zwischen Mimesis und Mimikry verdeutlicht sich, dass „Bettine“ – als Autorin wie als Akteurin ihrer fiktionalisierten *Memorabile* – nicht den Flirt mit der Travestie ablehnt, sondern die phallizistisch getönte Usurpation männlicher Domänen. Und dies, obwohl weibliche Autorschaft damals häufig als Travestie verunglimpft wurde, etwa, wenn Goethe die „Dilettantin“ Friederike Helene Unger zur „Männin“ herabwürdigt. Doch handelt es sich bei Bettines Briefbüchern, diesem Hybrid-Genre aus Fakt und Fiktion, das selbstreferentiell auf die hypertextuelle Vernetzung, den impliziten Polylog, die dezentrierenden Interferenzen oder die kompositorische Disparatheit seiner Demontage- und Recollage-Verfahren verweist, um ein Schreiben, das nicht mehr am Sinnverständnis hermeneutischer Dialogizität orientiert ist. Auch gibt es hier kein Autorsubjekt mehr, vielmehr ist „die Schreibende“

selber „„*subjectum* des Briefes'" (Schuller 1990: 136). In *Clemens Brentanos Frühlingskranz aus Jugendbriefen ihm geflochten wie er selbst schriftlich verlangte* kommt schon im ironisch gegen familiäre Zensur gerichteten Titel paratextuell zum Ausdruck, dass man es mit einer quasi-textilen Textur zu tun hat, in der sich „distanzierende und identifizierende Textzüge stets neu überkreuzen" (Bossinade 1995: 105).

4. Entführung und Entsagung: Von der „natürlichen Tochter" zur „dämonischen Amazone"

Obwohl Louise de Gachet notorisch behauptete, eine illegitime Tochter des Prinzen Louis François von Bourbon-Conti zu sein, ist die von ihr beanspruchte Urheberschaft der 1798 anonym publizierten *Mémoires historiques, écrits par elle-même* (1986) der Stéphanie-Louise de Bourbon-Conti (1756–1825) bis heute ungeklärt. Goethe, der der abenteuerlichen Emigrantin, die er persönlich nicht kannte, keine Aufenthaltsgenehmigung im Herzogtum erteilt hatte, bedauerte später, dass er damit das „Vorbild seiner *Natürlichen Tochter* aus Weimar gewiesen habe" (zit. in Gobert 1998: 27). Denn als solche wurde sie nach der Aufführung (1803) seines gleichnamigen bürgerlichen Trauerspiel-Fragments, in dem er sich mit der Französischen Revolution befasst, vor allem von Clemens Brentano und seinem Freund Achim von Arnim betrachtet, der sich sogar eine literarische Fortsetzung ihrer Vita wünschte. Obgleich Gachets vermeintlicher Gatte, Hurard Saint-Désiré, dies dementierte, indem er erklärte, dass die Verwechslung bloß auf äußerer Ähnlichkeit beruhe, wurde seiner Gattin von der Directoire-Regierung wegen Spionage-Verdachts verboten, sich in der Nähe der Landesgrenze aufzuhalten.

Goethe aber machte aus dem empfindsamen „Schauerroman" ein klassizistisches Drama (Goethe 1988). Während sich die Icherzählerin der Memoiren zum Opfer höfischer Intrigen, inklusive Entführung und Zwangsheirat, stilisiert, die mit dem sozialen Abstieg enden, geht es zwar auch bei Goethe um die scheiternde königliche Anerkennung einer adeligen Bastardin, doch deren finale Entsagung wird bei ihm als Vermittlung zwischen heroischer Herkunft und bürgerlicher Welt verklärt. Liegt die inhaltliche Affinität zur Quelle in der Fixierung beider illegitimen Töchter auf ein *Ancien Régime*, in dem sie als Lieblinge ihrer Väter wie Knaben aufgezogen wurden, um männliche wie ständische Privilegien zu genießen, so besteht gemäß Böschenstein eine formale Vergleichbarkeit in den kleinen Vorverweisen auf ein großes Schicksal, die die Statik des Narrativs in der „Unbeweglichkeit der Heldin" widerspiegeln. Betrachtete Goethe Politik als „negative Naturgesetzlichkeit", war die „Allianz von Adel und Bürgertum" (Böschenstein 1990: 327, 340) seine

Antwort auf die Französische Revolution, wenn auch um den Preis einer Privatisierung der Monarchie als „Familie". So wird Bettine die Gachet erst als bescheidene Bäuerin, „auf dem Ackerpferd nach Haus" reitend, sympathisch (zit. in Gobert 1998: 73). Denn die antike Hybris titanischer Heroen ist längst der narzisstischen Selbstvergottung moderner Helden gewichen. Indem Clemens Brentano die Gräfin v. G. seines „verwilderten" *Godwi*-Romans (1801) der Gachet nachgestaltete, verlieh er dieser *Libertine* den erotischen Flair einer „dämonischen Amazone", die die sexuell freizügigen saint-simonistischen Vormärz-Musen antizipiert. Während Eichendorff die seiner Tasso-Rezeption entsprungene Thematik des Geschlechterkampfes als Liebesspiel mit dem von ihm bewunderten Brentano teilte, gehen seine späten Amazonenfiguren jedoch nicht mehr „an ihrer Zügellosigkeit zugrunde" (Tunner 1977: 103), sondern entziehen sich stattdessen männlicher Herrschaft.

In Joseph von Eichendorffs Erzählung *Die Entführung* (1839), die sich in eine lange literarische Serie von „Raptusrevisionen" (Hnilica 2020) einschreibt, geht es nicht um passive Weltentsagung, vielmehr um aktiven Widerstand. Aus männlicher Erzählperspektive bezaubert eine mythologisch verbrämte Diana den „sittenlosen" Pariser „Hof" von Ludwig XV. durch ihre spröde, aber „wilde Jungfräulichkeit" (Eichendorff 2007: 478)[2]. „Schon als Kind elternlos" von einem Vormund „ganz männlich erzogen", übertrifft sie diesen bald „in allen Reiter- und Jagdkünsten" (478). Als der junge Graf Gaston ihr seine Liebe gesteht, geht sie ebenso wörtlich wie wortlos auf Distanz: „Diana, bei seinen Worten erschrocken auffahrend, sieht ihn verwundert von der Seite an, drauf, nach kurzem Besinnen plötzlich ihr Pferd herumwerfend, setzt sie grauenhaft über die entsetzliche Kluft – [. . .] er kann nicht nach. Drüben aber hört er sie lachen [. . .]; es war ihm, als hätt' er eine Hexe erblickt." (478 f.) Sollte das vom stilistischen Duktus her der Kleistschen *Penthesilea* nachempfundene „Teufelsweib" damit auch eine Geschlechterdifferenz übersprungen haben? In der Nachhut höfischer Minne provoziert sie mit deren Volkslied-Version eine fatale Wette des Königs (482 f.), der seinem Vasallen die Grille des *raptus* in den Kopf setzt:

> „Und wer mich wollt erwerben, / Ein Jäger müßt's sein zu Roß,
>
> Und müßt' auf Leben und Sterben / Entführen mich in sein Schloß." (484)

Nun wird die Jägerin selbst zur Gejagten, doch um „nicht als ‚Beute' [. . .] zu enden" (Höving 2020: 205), legt sie „in Flammen rings das Land" (483). Nach dieser Lektion wählt der rettende Ritter schließlich ein ihm ergebenes Weib zur Gattin, um damit die sich Verweigernde ein für alle Mal zu demütigen. Folgt seine Brautwahl nämlich primär dem Verlangen nach „seine[r] Rache"

2 Zitate fortan mit Seitenzahlen im Fließtext.

und „ihre[r] Buße“ (507), entzieht sich Diana beiden Wünschen, indem sie sich in ein Kloster zurückzieht, das seinem Schloss ausgerechnet gegenüber liegt. Von dort aus kann der Graf das ursprüngliche Objekt seiner Begierde, das sich ihm nicht zeigt, niemals wieder sehen. Örtlich in „ständiger Hör- und Sichtweite“ (Höving 2020: 208), west es an in tantalisierender Absenz. Kein Verzicht einer „schönen Seele“, sondern raffinierter Widerstand.

Hatte Clemens Brentano die Französische Revolution in pejorativem Sinn mit einem Gewitter verglichen, weil sie Freiheitssehnsucht in despotische Willkür verwandele, so verwendete Eichendorff die zeitgenössische Kollektivsymbolik elektrostatischer Phänomene, um die vermännlichte *femme fatale* als Brandstifterin zu denunzieren. Die zurückgewiesene Gräfin Romana aus seinem Jugendroman *Ahnung und Gegenwart* (1815) setzt vor ihrem Selbstmord den Palast ihres Idols in Flammen. Sei dem heidnischen „Weib“ mit seiner „zerrissenen Seele“ nur im läuternden Tod zu helfen gewesen, dient dieses „Damenopfer“ zugleich als Allegorie der von Eichendorff verworfenen Frühromantik, wenn er „Romanas rasches Leben“ mit „einer Rakete“ vergleicht, die am Himmel „in tausend funkelnde Sterne ohne Licht und Wärme prächtig zerplatzt“ (Eichendorff 1988: 175, 202). Diese Feuerwerksmetapher wiederholt er fast wörtlich in seinen literaturhistorischen Schriften: „Noch ist kein Menschenalter vergangen, seit die moderne Romantik, wie eine prächtige Rakete, funkelnd zum Himmel emporstieg, und, nach kurzer, wunderbarer Beleuchtung der Gegend, oben in tausend bunte Sterne spurlos zerplatzte“ (Eichendorff 1990: 13).

In seinem Essay *Die deutsche Salon-Poesie der Frauen* überträgt Eichendorff seine Kritik an der „progressiven Universalpoesie“ Friedrich Schlegels auf den Dilettantismus weiblicher Autorschaft, speziell Bettines, die „ihren männlichen Kollegen“ bloß „ins Handwerk pfuschen wolle“, und nennt ihr Werk den „Veitstanz“ eines „freiheitstrunkenen Subjekts“, „kurzweg das Dämonische“ (zit. in Landfester 2000: 279), das die Autorin hingegen in ihren *Gespräche[n] mit Dämonen* (1849 ff.) als individuelle Charakteristika begriff. Aus psychoanalytischer Sicht könnte man sie wie Auswirkungen unbewusster Subjektpositionen betrachten, deren Spuren nun in den autobiographischen Memoiren einer „christlichen Amazone“ des *Grand Siècle* verfolgt werden, um die kulturhistorische Funktion der in der romantischen Mythologie repolarisierten Weiblichkeitstopik für die Recodierung der bürgerlichen Kleinfamilie zu beleuchten.

5. Enthauptung der Mutter im Namen des Vaters

Im Rahmen der *Querelle des Femmes*, d. h. der jahrhundertelang europaweit ausgefochtenen Debatte um „Frauenlob“ und „Frauenschelte“, kulminierte

im *Grand Siècle* ein regelrechter Geschlechterkrieg. Drei sukzessive weibliche Regentschaften (der Medici sowie Anna von Österreichs), welche die Nation zu „entmännlichen" drohten, wie es in der geschlechtlich übercodierten Kampfsemantik hieß, provozierten eine Fülle misogyner Satiren über preziöse Zärtlichkeitscodes oder weibliche Gelehrsamkeit. Nachdem Frauen des Hochadels erstmals eine militärische Rolle während des Bürgerkriegs, der *Fronde* (1648–1653), gespielt hatten, begann mit der absolutistischen Alleinherrschaft Ludwig XIV. die Epoche eines *grand enfermement,* der strikten Exklusion der Frauen aus der politischen Öffentlichkeit. Nur wenige entronnen ihr, unter ihnen jene *femmes vaillantes*, relativ autonome „wachsame" Hofherrinnen aus der Provinz, die zumindest zeitweilig die Rolle regionaler Kombattantinnen übernahmen, wie die „christliche Amazone" Alberte-Barbe de Saint-Baslemont (1607–1660), die ihre Untertanen im 30-jährigen Krieg gegen verschiedenste Truppen verteidigt hatte, eine religiöse Tragödie verfasste und später ins Kloster ging.

Auch Catherine Meurdrac (1613–1676) bestimmte ihr Leben weitgehend selbst. Von ihrem Vater gedrillt, brillierte sie im Reiten, Schießen und Fechten, was einen obskuren Kavallerie-Offizier namens La Guette beeindruckte. Sie ließ sich von ihm entführen und heiratete ihn heimlich gegen den Willen ihres Vaters. Obwohl sie zehn Kinder bekam, lebte sie in männlichem Habitus auf dem Gut ihres Gatten, der sich der „Fronde" anschloss, während seine königstreue Frau sich von der Regentin Anna von Österreich für eine geheime Mission gewinnen ließ. Sie sollte in Bordeaux, als Mann verkleidet, die Anführer der Rebellen zum Aufgeben der besetzten Stadt bewegen. Dafür musste La Guette halb Frankreich *in drag* durchqueren, doch gelang dies so gut, dass man sie – so die Pointe – für einen als Frau verkleideten General, nämlich den Chef ihres Mannes, hielt. Als 68-jährige Witwe publizierte sie ihre Lebensgeschichte im Brüsseler Exil.

Diese Vita in der Ichform, eine der seltenen von Frauen verfassten Memoiren ihrer Zeit, schreibt sich in das innovative Genre der „*auto-gynography*" (Domna Stanton) ein, das Frauen aus dem Hochadel schufen, um ihr Charakterporträt durch anekdotische Milieustudien, politische Reflexionen und psychologische Selbstanalysen zu verfeinern. Marguerite de Valois, die erste Gattin Heinrich IV., hatte um 1600 mit der Niederschrift eines solchen Selbstzeugnisses begonnen, das sie im Exil aus dem Gedächtnis rekonstruierte. Statt auf große Politik setzte sie den Akzent auf individuelle Erlebnisse und verließ sich auf ihre Erinnerung. So „leitete" sie „als erste Frau" auch die „geschlechtliche Entgrenzung der Gattung ein" und ersetzte den „gravitätischen Stil" der Staatsmemoiren „durch den unprätentiösen, aber gepflegten Konversationsstil der Pariser Salons" (Kleber 1999: 343).

La Guettes Autobiographie, die das Heroische mit dem Persönlichen verknüpft, ist – im Gegensatz zum Pathos der Helden- und Opfer-Narrative – in

einem humorvollen Stil, voller Sinnlichkeit und Witz, geschrieben. Auch schildert sie ihre Widersprüchlichkeit, denn trotz ihres „männlichen Herzens“ bleibt sie mit Frauen aller Schichten solidarisch verbunden, erstrebt aber zugleich die Anerkennung des Hochadels. Sollte sie ihre Revolte gegen den geliebten Vater durch Gehorsam gegenüber der Monarchie kompensiert haben, siegt oftmals pikaresker Opportunismus über Loyalität, daher auch ihre Charaktermasken des ritterlichen Kavaliers bzw. stoischen Helden. Wie bei Gachet verbindet sich Travestie mit dem Verdacht eines in der Frühen Neuzeit härter geahndeten Identitätsbetrugs, der hier jedoch eher den männlichen Familienroman, und zwar dank einer doppelten Selbstnobilitierung, beträfe. Denn Catherines Vater, Vincent Meurdrat, brauchte nur den letzten Buchstaben seines Namens auszutauschen, um sich zur Schwertadels-Linie der „Meurdra**c**“ zu zählen. Bei ihrem Gatten kehrte dieser Zug zur Hochstapelei wieder, denn er war seinem Totenschein zufolge bloß „Jean Marius, *autrement dit* La Guette“ (Mémoires 1982: 13), d. h. entweder ein Bastard oder jemand, der seinen militärischen Spitznamen als Patronym benutzte. Bezeichnenderweise erweisen sich viele der historischen oder fiktiven Transvestitinnen als „Vatertöchter“, die entweder ihre Mütter früh verloren oder von ihnen abgelehnt wurden (z. B. Stéphanie de Bourbon-Conti). Daher erscheint es bemerkenswert, dass sich in La Guettes Bekenntnissen, die im Gegensatz zu denjenigen Rousseaus weder Klage noch Kritik aufweisen, immer dann ein empfindsamer Tonfall mit einer selbstanalytischen Rede verbindet, wenn sie von ihrer Kindheit spricht. Catherines Erinnerung an ein symbiotisches Paradies, in dem die Mutter die Tochter selber stillte, was in adeligen Kreisen damals verpönt war, um ihr zudem eine humanistische Erziehung zu gewähren, wiederholt sich im Hinblick auf eine glückliche Ehe, deren idyllisches Moment vielleicht in gegenseitiger Idealisierung, dem phallizistischen Schein einer gemeinsamen männlichen „Parade“ (vgl. Lacan 1975) bestand. Im Unterschied zur homosexuellen Gachet wäre La Guette vielleicht als eine Hysterikerin einzuschätzen, weil sie die präödipale Mutterbindung nicht zu vergessen vermochte, wie ihre verrückt erscheinende Reaktion auf den Verlust dieses quasi-inzestuösen Objekts nahelegt: „[. . .] ich war bei ihrem Sterben zugegen [. . .] und blies ihr dabei in den Mund, weil ich dachte, so würde ich sie am Leben erhalten. Ich vergoss so viele Tränen über ihrem Gesicht, welches ich unzählige Male berührte, dass es trotz seiner Runzeln so glatt wie ein blanker Spiegel wurde. Da überkam mich das Verlangen, ihr Haupt von ihrem Körper abzutrennen, um es in mein Kabinett zu stellen, damit ich es immer anschauen könnte“ (Mémoires 1982: 67, übers. v. Vf.). Was ihr bleibt, ist Schreiben. Dem travestierten Geschlecht dieser frühmodernen Autorin entspräche jedenfalls das „hybride Genre ihrer Memoiren [. . .] an der Schnittstelle zwischen Geschichte, Autobiographie und Fiktion“ (Stanton 2014: 144).

6. Fazit

In der „transvestitischen" Rhetorik der Romantik, deren „neue" Mythologie sich einer ambivalenten Amazonentopik bedient, wird die Verquickung von mimetischer Mimikry und Maskerade zum Programm. So wie die Vermischung von Fakt und Fiktion der Verwischung von Traum und Realität entspricht, verweist der bei Brentano wie Eichendorff rekurrente Chiasmus von Versteinerung und Statuenbelebung einerseits sowie metaphorischer Ent- bzw. Verwörtlichung andererseits auf die nachträgliche Rücknahme der frühromantischen Allegorie als einer unüberbrückbaren Kluft zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem, wie sie Bettines Briefbücher im Gegensatz zur „weiblichen" Memoirenliteratur des Barock ironisch (Hamacher 1988, 11 ff.) inszenieren. Insbesondere der verklärende Realismus des späten Eichendorff zeigt seine Sehnsucht nach einer Stimm- und Gesichtsgebung (Menke 2000: 15 ff.), die sprachlicher De/Figuration entrönne. Daher auch seine Invektiven gegen die Künstlichkeit Bettines, dieser „Vor-Reiterin" modernistischen Schreibens. Wie sich an Brentanos „verwildertem Roman" *Godwi* erweist, zielt dessen blasphemische Erotisierung der nach maskuliner Manier kokettierenden Kokotte im Grunde auf jene Mutterfigur, die nicht mehr als „klassische" Leserin dem Autor-Gott Goethe lauscht, sondern die, als anwesend abwesende Instanz, ihre eigene Tochter prostituiert, d. h. zur hysterischen „Kindsbraut" (Wetzel 1999: 395 ff.) macht. Hysterie soll hier mit Lacan als eine Struktur des Begehrens verstanden werden, die die Frage der geschlechtlichen Positionierung stellt, vor allem „als Frau". Doch dadurch, dass die Hysterikerin das Begehren des Anderen nur dann erträgt, wenn sie nicht dessen Objekt ist (Lacan 1994: 131 ff.), und sich deswegen dem seriellen Prinzip des männlichen Begehrens („eine nach der anderen") entzieht, um es unbewusst aufrecht zu erhalten, verweist sie nicht nur auf den präödipalen Wunsch, als imaginärer Phallus Objekt des mütterlichen Begehrens zu sein, sondern auch auf die Logik eines („männlichen") Fetischismus, den mangelnden mütterlichen Phallus symbolisch zu ersetzen. Insofern definiert Lacan Travestie als eine Subjektposition, die sich mit dem identifiziert, was hinter dem Schleier ist, nämlich ein verschleiertes („weibliches") Nichts. Doch nur der Mädchenpage, das feminine penislose Wesen, inkarniere den Phallus, den die Mutter nicht hat (Lacan 1994: 166 ff.). In diesem Zusammenhang fällt auf, dass der „magische Idealismus" des Herrnhuters Novalis, der das preußische Königspaar bekanntlich zur „heiligen Familie" der Nation erhob, eine „matrilineare Recodierung" dieses ödipalen Dispositivs anvisierte, deren endogame Logik das Phantasma eines quasi-eucharistischen „Damenopfers" impliziert, welches im *Klingsohr*-Märchen des *Ofterdingen*-Romans darin besteht, dass die Asche der verbrannten Mutter von Gatten und Kindern getrunken, d. h. einverleibt, wird (Kittler 1991: 149 ff.), damit der in seiner Stummheit beredte

„Muttermund“, die Infrastruktur des Symbolisch-Thetischen (Kristeva 1978: 32 ff.), zum zentralen Signifikat der Innerlichkeit werden kann.

Literaturverzeichnis

Arnim von, Bettine: Clemens Brentanos Frühlingskranz aus Jugendbriefen ihm geflochten wie er selbst schriftlich verlangte [1844], Frankfurt a.M. 1985.

Böschenstein, Bernhard: Die Bedeutung der Quelle für Goethes „Natürliche Tochter“. In: Goethe, Johann Wolfgang von: Die natürliche Tochter. Trauerspiel. Mit den Memoiren der Stéphanie Louise de Bourbon-Conti und drei Studien von Bernhard Böschenstein, Frankfurt a.M. 1990, S. 317–145.

Bossinade, Johanna: Bettina von Arnim. Identifikationen des Ich. Entwurf für eine Lesart. In: Gerhard Neumann (Hg.): Romantisches Erzählen, Würzburg 1995, S. 85–107.

Bourbon-Conti, Stéphanie-Louise de: Mémoires Historiques de Stéphanie-Louise de Bourbon-Conti, écrits par elle-même [1798], Paris 1986.

Dekker, Rudolf / Van de Pol, Lotte: Frauen in Männerkleidern. Weibliche Transvestiten und ihre Geschichte, Berlin 2012.

Eichendorff, Joseph von: Ahnung und Gegenwart. Ein Roman [1815], Stuttgart 1988

Eichendorff, Joseph von: Die Entführung. Eine Novelle. In: Dichter und ihre Gesellen. Sämtliche Erzählungen II. Hg. v. Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz, Frankfurt a.M. 2007, S. 467–509.

Eichendorff, Joseph von: Zur Geschichte der neueren romantischen Poesie in Deutschland. In: Werke in sechs Bänden. Hg. von Wolfgang Frühwald et al., Frankfurt a.M. 1987 ff., Bd. 6 (1990), S. 13–61.

Garber, Marjorie: Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety, New York / London 1992.

Gobert, Catherine: Die dämonische Amazone. Louise de Gachet und die Genese eines literarischen Frauentypus in der Romantik, Universität Regensburg 2001, 111 S. [online herunterzuladen unter UNR:NBN:DE:BVB:355-OPUS-239, ins Netz gestellt am 03.05.2001, zuletzt abgerufen am 11.02.2022].

Goethe, Johann Wolfgang von: Die Natürliche Tochter. Trauerspiel [1803]. In: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bdn., Bd. 5, München 1988, S. 215–299.

Hamacher, Werner: Unlesbarkeit. In: De Man, Paul, Allegorien des Lesens, Frankfurt a.M. 1988, S. 7–29.

Harris, Joseph: Hidden Agendas. Cross-Dressing in 17th-Century-France, Tübingen 2005.

Hnilica, Irmtraud: Raptusrevisionen. Eichendorffs Erzählung „Die Entführung“. In: Liebrand, Claudia / Wortmann, Thomas (Hg.), Zur Wiedervorlage. Eichendorffs Texte und ihre Poetologien, Paderborn 2020, S. 213–230.

Höving, Vanessa: Eichendorffs Brandstifter. Anschlag und Attentat im „Schloß Dürande“, der „Meerfahrt“ und der „Entführung“. In: Liebrand / Wortmann (2020), S. 179–211.

Kleber, Hermann: Die französischen Memoiren. Geschichte einer literarischen Gattung von den Anfängen bis zum Zeitalter Ludwig XIV, Berlin 1999.
Kittler, Friedrich A.: Novalis: Die Irrwege des Eros und die „absolute Familie“. In: Dichter. Mutter. Kind, München 1991, S. 149–197.
Kristeva, Julia: Die Revolution der poetischen Sprache, Frankfurt a.M. 1978.
La Guette, Catherine de: Mémoires de Madame de La Guette écrits par elle-même. Hg. von Micheline Cuénin. Paris 1982.
Lacan, Jacques: Die Bedeutung des Phallus [1966]. In: Schriften II., Olten / Freiburg i. Br. 1975, S. 119–133.
Lacan, Jacques: Le Séminaire. Livre IV. La relation d’objet. 1956–1957. Hg. von Jacques-Alain Miller, Paris 1994.
Landfester, Ulrike: Selbstsorge als Staatskunst. Bettine von Arnims politisches Werk, Würzburg 2000.
Menke, Bettine: Prosopopoiia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka, München 2000.
Runte, Annette: Biographische Operationen. Diskurse der Transsexualität, München 1996.
Schuller, Marianne: Dialogisches Schreiben. Zum literarischen Umfeld von Rahel Levin Varnhagen. In: Im Unterschied. Lesen / Korrespondieren / Adressieren, Frankfurt a.M. 1990, S. 127–143.
Stanton, Domna C.: The Dynamics of Gender in Early Modern France. Women Writ, Women Writing, Farnham / Surry 2014.
Steinberg, Sylvie: La confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution, Paris 2001.
Tunner, Erika: Clemens Brentano (1778–1842). Imagination et sentiment religieux, 1. Bd., Paris 1977.
Varnhagen von Ense, Karl August: Frauen in Mannskleidern (1835). In: Vermischte Schriften, Bd. 3, Leipzig ³1843, S. 66–68.
Watanabe-O‘Kelly, Helen: Beauty or Beast? The Woman Warrior in the German Imagination from Renaissance to the Present, Oxford 2010.
Wetzel, Michael: Mignon. Die Kindsbraut als Phantasma der Goethezeit, München 1999.

Edition und Interpretation

Herausgegeben von Anke Bosse, Wolfgang Lukas, Michael Stolz

Einleitung

Der Titel unserer Sektion *Edition und Interpretation* benennt zwei absolut zentrale Probleme der Philologie: erstens ein methodisches Problem der Editorik, nämlich die vieldiskutierte Frage nach dem – einerseits notwendigen, andererseits verzichtbaren – Anteil an Interpretation in der editorischen Tätigkeit; er bezeichnet zweitens zugleich eine ganz wesentliche Nahtstelle zwischen den beiden Teildisziplinen der Editionsphilologie bzw. -wissenschaft (die Begriffe werden hier synonym verwendet) zum einen und der Literaturwissenschaft zum anderen. Das verbindende „und" hat in beiden Fällen die Bedeutung eines reziproken Bedingungsverhältnisses – allerdings in je unterschiedlicher Weise.

Wenn wir unter ‚Edition' sämtliche relevanten Operationen der Editorik im doppelten Sinn von Theorie und Praxis verstehen wollen, so bedarf der Begriff der ‚Interpretation' hingegen der vorgängigen Erläuterung, da er offenkundig mehrdeutig ist. Hans Zeller hat 1966 in seiner Zürcher Antrittsvorlesung, die er unter den für unsere Sektion übernommenen Titel *Edition und Interpretation* gestellt hat, die literaturwissenschaftliche Interpretation grundsätzlich von der „editorischen Interpretation" unterschieden: erstere hat Texte zu ihrem Gegenstand, letztere (Autoren-)Handschriften.[1] Erst deren Interpretation generiert – als ihr Ergebnis – den ‚Text'. Ziel dieses wissenschaftsgeschichtlich bedeutsamen Aufsatzes, den wir hier auch als Ausgangspunkt unserer einführenden Überlegungen nehmen wollen, ist es, den Nachweis zu führen, in welchem Ausmaß und auf welche Weise Operationen der Deutung in der editorischen Praxis immer schon eine Rolle spielen, um dergestalt die Illusion des Lesers zu zerstören, „er setze sich unmittelbar, durch keinen interpretierenden Vorentscheid gefälschten Rapport zum Wort des Dichters".[2] Die von Zeller geführte Diskussion mündet schließlich in die prominente Forderung nach möglichster Trennung von ‚Befund' und ‚Deutung', verstanden als ein normatives methodisches Prinzip. Zeller hat damit zugleich einen Grundstein für das dokumentarische Paradigma gelegt,

1 Zeller, Hans: Edition und Interpretation. Antrittsvorlesung. In: zürcher student, 43. Jg, Nr. 7, Januar 1966, S. 15, 19. Wiederabdruck in: Dokumente zur Geschichte der neugermanistischen Edition. Hrsg. von Rüdiger Nutt-Kofoth. Tübingen 2005 (= Bausteine zur Geschichte der Edition. 1), S. 279–288.

2 Ebd., S. 281.

das sich in der (wissenschaftlichen) Editorik seit den 1970er Jahren durchgesetzt hat.[3]

Die editorische Interpretation weist ihrerseits allerdings mehrere, zu unterscheidende Dimensionen auf: Zentral betrifft sie die Textkonstitution, die Herstellung des ‚edierten Textes', die u.U. die Entdeckung und Behebung von Textfehlern inkludiert (Emendation bzw. Konjektur). Als einen weiteren interpretatorischen Akt macht Zeller darüber hinaus auch die Entscheidung über die Anordnung der einzelnen Werke im Rahmen einer Werkausgabe namhaft: So ist z. B. die im 19. Jahrhundert bei klassischen Autoren zur Konvention gewordene gattungsorientierte Anordnung nach festgelegter Reihenfolge (lyrische – dramatische – erzählende Texte etc.) ihrerseits historisch gebunden und u.U. nicht angemessen für Autoren, deren Werk just auf Transgression solcher Gattungsgrenzen abzielt (Zeller führt das Beispiel Heines an). Hinzufügen ließen sich hier natürlich auch noch weitere editorische Tätigkeiten, die jeweils Akte der Deutung implizieren: so etwa die Rekonstruktion der Textgenese in der genetischen Editorik, ferner texterschließende Operationen wie u.a. Kommentierung, in denen die Frage nach dem Anteil von Interpretation naturgemäß eine besonders große Rolle spielt, und schließlich Entscheidungen über die Wiedergabe und visuelle Präsentation des edierten Textes. Die genannten Fälle der Text-*Konstitution*, -*Anordnung*, -*Genese*, -*Erschließung* und -*Visualisierung* haben gemeinsam, dass die interpretierende Dimension hier relativ evident ist, insofern es sich jeweils um Entscheidungen zwischen Alternativen handelt, die als solche mehr oder weniger bewusst sind. Davon zu unterscheiden sind jene Fälle, wo die Alternativen, zwischen denen sich der/die Editor/in entscheiden muss, in aller Regel kaum bzw. nicht bewusst sind. In dem Maße, wie scheinbar gar keine Wahl zwischen Alternativen getroffen wird, handelt es sich, ebenso scheinbar, um keine Interpretation. Dies gilt vorzugsweise bei der Erhebung und Deskription des materiellen Überlieferungsbefundes, die als solche freilich alles andere als voraussetzungsfrei geschehen und insofern ebenfalls eine Dimension der Deutung – das wäre also die dritte hier zu unterscheidende – implizieren. Zeller führt als Beispiel die Entzifferung von Handschriften an, wo nicht bewusste Annahmen und Erwartungshaltungen unseren Blick determinieren. So konnte man im prominenten Fall von Hölderlin ein und dieselbe Handschrift ganz verschieden entziffern, je nachdem, ob man die Prämisse ‚Wahnsinn' zugrunde gelegt hat oder nicht.[4] Man kann und muss es noch allgemeiner und schärfer formulieren: Ganz unabhängig von solchen zusätzlichen, autor- bzw. werkspezifischen

3 Vgl. auch Lukas, Wolfgang: Artikel „Hans Zeller". In: Edlex. Hrsg. von Roland Kamzelak. Marbach 2016 ff. (https://edlex.de/index.php?title=Zeller,_Hans_(1926–2014), Abruf 28.2.2022).

4 Zeller 1966/2005, S. 283.

Annahmen, impliziert bereits die Abstraktionsleistung, die bei jedweder Decodierung von (vor allem Hand-, aber auch Druck-)Schrift durch den Musterabgleich zwischen materiell gegebenen und mental repräsentierten Graphen geleistet werden muss, einen – unhintergehbaren – Akt der Deutung, der uns im Allgemeinen nicht bewusst ist.

Die Forderung nach möglichster Trennung zwischen Dokumentation und Deutung des Überlieferungsbefunds gilt jedenfalls gerade im Wissen darum, dass auch die Dokumentation bzw. Deskription als solche niemals interpretationsfrei sein kann. Nicht die Überwindung von Interpretation – und damit der potentiellen Subjektivität, des von Zeller so genannten „Schattens" des/der Editors/in – sondern deren transparente Sichtbarmachung muss das leitende Prinzip für die editorische Praxis sein.[5] Der in der digitalen Editorik im Zuge der notwendigen Recodierung in der künstlichen Metasprache XML/TEI gegebene Zwang zur Explizierung bietet in diesem Kontext nicht zuletzt auch die Chance, genau dieses, in der Editorik mittlerweile konsensuell akzeptierte Gebot besser zu erfüllen.[6]

Die hier versammelten Beiträge unserer palermitanischen Sektion diskutieren und problematisieren das Feld von ‚Edition' und ‚Interpretation' in allen skizzierten drei Dimensionen.

In der Abteilung *I. Editorische (De)Konstruktion des Autors* nimmt Rüdiger Nutt-Kofoth in seinem Einleitungsbeitrag eine diskursgeschichtliche Perspektive auf die beiden Disziplinen der Editions- und Literaturwissenschaft mit Fokus auf die poststrukturalistische Ära ein. Parallel zur Konjunktur dekonstruktiver interpretierender Verfahren in der Literaturwissenschaft hielten auch in der Editorik poststrukturalistische Konzepte Einzug, u.a. etwa im Rahmen des von Gunter Martens postulierten Begriffs eines ‚dynamischen Textes' oder der den Text-Status ‚dekonstruierenden' hyperdiplomatischen Edition von handschriftlichen Entwürfen durch Roland Reuß und Peter Staengle. Die vom (Post)Strukturalismus betriebene Dehierarchisierung und Verabschiedung des traditionellen Autorbegriffs ist auch der historische Hintergrund für die Erfindung der ‚maschinellen Poesie', der sich Toni Bernhart am Beispiel des Pioniers Theo Lutz aus dem frühdigitalen Zeitalter widmet. In den von ihm 1959 publizierten *Stochastischen Texten* wird eine Mensch-Maschine-Interaktion entwickelt, in der sich Autorschaft

5 Ebd., S 281 ff.

6 Siehe hierzu etwa Sprünglin, Matthias: Zu Theorie und Praxis der elektronischen Edition in der Kritischen Robert Walser-Ausgabe. In: Text. Kritische Beiträge 12, 2008, S. 31–38, und Patrick Sahle: Digitale Editionsformen. Zum Umgang mit der Überlieferung unter den Bedingungen des Medienwandels. Teil 3: Textbegriffe und Recodierung. Norderstedt 2013, hier S. 147 zu deskriptiven Auszeichnungssprachen sowie Kap. 3.3 „Dokument und Transkription".

und Editorenschaft ununterscheidbar vermengen. Der Verfasser diskutiert abschließend die Frage nach einer möglichen Edition dieses Werks. Mike Rottmann wiederum legt am Beispiel der singulären – und wissenschaftlich gesehen höchst fragwürdigen – Edition der *Lebenserinnerungen* von Henriette Herz durch J. Fürst (1850) dar, in welchem Ausmaß editorisches Handeln autor- und werkkonstitutiv sein kann. Mit diesem (einzigen existierenden) ‚Werk', in dem die jeweiligen Urheber-Anteile des Editors und der Autorin aufgrund fehlender Überlieferung bis heute nicht unterscheidbar sind, vollzog sich die postume ‚Nachgeburt' einer Autorin, die dann im 20. Jahrhundert zu einer Symbolfigur der jüdischen Aufklärung avancierte.

Die Abteilung *II. Textgenetische Deutungen* widmet sich Aspekten der editorischen Deutung, wie sie im Zuge der Rekonstruktion der Textgenese vorgenommen wird bzw. werden kann. Peter Langemeyer versucht am Beispiel von Ernst Tollers Autobiographie *Eine Jugend in Deutschland* eine historische Kontextualisierung der genetischen Varianz. So belegt neu gefundenes Archivmaterial eine massive Überarbeitung der ersten (Zeitschriften-)Fassung durch den Autor für die beiden Buchausgaben. Sie lässt sich als Reaktion auf die zeitgeschichtlichen politischen und gesellschaftlichen Ereignisse im Jahre 1933 und dementsprechend als dezidiert anti-nazistische Zurichtung des Werks deuten. Annkathrin Sonder untersucht in ihrem Beitrag zu unveröffentlichten Gedichten aus dem Nachlass von Rose Ausländer sowohl die Arbeitsweise der Autorin, die ihre Texte immer wieder erneut zu überarbeiten pflegte, als auch die dynamische Entwicklung einzelner Motive im Transformationsprozess, damit die Brücke zur interpretierenden Literaturwissenschaft schlagend. Ergänzend werden Überlegungen zur Gestaltung eines genetisch-kritischen Apparats angestellt, der die „prozessuale Lektüre" verschiedener, enthierarchisierter Textzustände ermöglichen soll.

In der Abteilung *III. Zur Deutung der nonverbalen Materialität/Medialität* beschäftigen sich vier Beiträge mit der Semantik – und somit der Deutbarkeit – non-verbaler materialer und medialer Eigenschaften von überlieferten Dokumenten. Dergleichen Merkmale sind im Rahmen einer (Re)Edition unbedingt zu berücksichtigen, um den Preis der Reduktion des semantischen Potentials der betreffenden Werke. Materiale Phänomene im handschriftlichen Bereich, und zwar speziell bei Briefhandschriften, sind der Gegenstand der semiotischen Analyse von Sophia Krebs. Sie führt den Nachweis, dass sich im Zeitraum von ca. Mitte des 18. bis Mitte des 19. Jahrhunderts eine Fülle materialer Briefcodes etablierte, deren Kenntnis unabdingbare Voraussetzung für eine wissenschaftliche Edition ist. Die anderen drei Beiträge widmen sich Aspekten der druckschriftlichen Materialität und Medialität. So zeigt Takuto Nito anhand der Editionsgeschichte der zu Lebzeiten veröffentlichten *Athenäums-Fragmente* von Friedrich Schlegel auf, dass die vom Autor für die Erstdrucke gewünschte – und signifikant von damaligen

Gestaltungskonventionen abweichende – typografische Einrichtung Ausdruck einer spezifischen Autorhaltung ist, die auf jegliche Rezeptionslenkung bewusst verzichtet und die Leser/innen zum selbstständigen „Symphilosophieren“ einlädt. Demgegenüber nimmt die von den späteren Herausgebern vorgenommene typographisch normalisierende Zurichtung eine starke Reinterpretation und Rezeptionslenkung vor. Andreas Dittrich diskutiert ein analoges Phänomen am Beispiel einer bestimmten, für die achtbändige Werkausgabe von Ilse Aichinger (1991) getroffenen und von der Autorin nachweisbar selbst autorisierten typografischen Einrichtung, die sich ebenfalls als Ausdruck einer impliziten Poetologie interpretieren lässt. Franziska Mader untersucht ihrerseits typografisch variante Realisierungen eines kurzen Textes von Robert Musil, der dank einer damals üblichen Mehrfachverwertungspraxis insgesamt fünfmal publiziert wurde, bevor er in *Nachlass zu Lebzeiten* aufgenommen wurde. Mit dem Plädoyer, die einzelnen, je individuellen ‚Druckszenen' als integralen Teil des Textes aufzufassen, will sie für die Tatsache sensibilisieren, dass bereits die mediale Transposition eines Textes vom ursprünglichen Zeitungs- in den Buchkontext notwendig mit dessen Transformation und vereindeutigender (Re)Interpretation einhergeht.

Die Abteilung *IV. Kommentar und Deutung* beschließt mit dem Beitrag von Artur R. Boelderl unsere Sammlung. Boelderl diskutiert die Relation von Edition und Interpretation anhand der Relation von ‚Text' und ‚Kommentar', die im Hinblick auf die digitale Neuedition von Musils *Mann ohne Eigenschaften* zu problematisieren ist. Im Rückgriff auf die poststrukturalistische Theoriebildung zur Intertextualität, mit der die Grenze zwischen ‚Text' und ‚Kontext' tendenziell aufgehoben wurde, versucht er, mit dem Begriff der ‚Interkontextualität' Musils totalisierendes Romanprojekt insofern zu fassen, als sich darin Diskurse komplex verkreuzen, so dass der Kommentar immer schon „in den Text eingeschrieben“ ist.

Anke Bosse, Wolfgang Lukas, Michael Stolz

I
Editorische (De)Konstruktion des Autors

Editorik und Poststrukturalismus. Hinweise auf eine wissenschaftsgeschichtliche Koinzidenz in der Neugermanistik

Rüdiger Nutt-Kofoth (Wuppertal)

Abstract: Das Verhältnis der Editorik zu den allgemeinen literaturwissenschaftlichen Theorie- und Methodenentwicklungen ist bisher nicht eingehend untersucht worden. Der Beitrag nimmt die spezifischen Beziehungen der neugermanistischen Editorik zu Poststrukturalismus, Dekonstruktion und Intertextualität in den Blick. Dabei lässt sich keine direkte Ableitung der zeitgleichen editorischen Theorie und Praxis aus diesen literaturwissenschaftlichen Entwicklungen feststellen, wohl aber eine auffällige zeitliche Koinzidenz bestimmter editorischer Umgangsweisen mit den Kategorien ‚Autor' und ‚Text', die Konsequenzen sowohl für editorische Maximen als auch für das Erscheinungsbild der Ausgaben hatten.

Keywords: Dekonstruktion, Editorik, Intertextualität, Poststrukturalismus, Wissenschaftsgeschichte.

1.

Lange schien es so, als ob die neugermanistische Editorik ganz unberührt von der Theorie- und Methodengeschichte der Literaturwissenschaft ihre editorischen Verfahren und ihre Ausgabenmodelle ausgebildet hat. Allenfalls für die Anfänge der Edition von Texten der neueren deutschen Literatur war offensichtlich, dass die Ausrichtung der Literaturwissenschaft in weitem Maße mit derjenigen im editorischen Feld übereinstimmte, nämlich in der Phase des wissenschaftlichen Positivismus, der das 19. Jahrhundert prägte. Der kontinuierliche Aufbau eines fachlichen Teilgebiets der neueren deutschen Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts fiel – wie schon derjenige für die ältere deutsche Literatur seit Jahrhundertbeginn – mit einer – zunächst für das neue Fach auch notwendigen – Erschließung seiner Objekte, also der literarischen Texte aus ihrer je spezifischen Überlieferung, zusammen. Doch spätestens mit der Veränderung der neueren deutschen Literaturwissenschaft unter verschiedenen Paradigmen über das 20. Jahrhundert hinweg – sei es etwa dem der Geistesgeschichte, der werkimmanenten Interpretation, der gesellschaftskritischen Interpretation oder des Strukturalismus – verlor die Editorik ihre dominierende oder doch zumindest prägende Rolle in der Fachkonturierung.

Allerdings lassen sich immer wieder Bezugspunkte zur je vorherrschenden literaturwissenschaftlichen Entwicklung aufzeigen.

Nicht eingehender wurde bisher die Beziehung der Editorik zu den poststrukturalistischen literaturwissenschaftlichen Entwicklungen (Poststrukturalismus, Dekonstruktion, Intertextualität) betrachtet. Das verwundert kaum, weil diese sämtliche gängige Vorstellungen des Umgangs mit Text aufbrechenden Konzeptionen gerade der Editorik mit ihrer Stabilität der faktengegründeten Materialdarstellung und -aufarbeitung und der Zielsetzung von Textkonstitution, also ‚Textfestsetzung', entgegenzustehen scheinen. Doch ein solcher Gegensatz der Grundsätze von Zerlegung (Dekonstruktion) contra Herstellung (Editorik) lässt nur bei pauschalem Blick Bezüge unsichtbar bleiben, die sich sowohl historisch als auch systematisch eruieren lassen. Dabei gilt allerdings festzuhalten, dass sich die Editorik nie explizit auf das poststrukturalistische Paradigma der Literaturwissenschaft berufen hat. Insofern sind die folgenden Beobachtungen weniger unter das Stichwort des ‚Bezugs' als eher unter das der ‚Koinzidenz' zu stellen. Dann wird aber doch manches auffällig, und das betrifft im Wesentlichen eine Reformulierung des Text-Begriffs und seine praktischen editorischen Auswirkungen. Damit verbunden ist innerhalb der literaturwissenschaftlichen Entwicklung das Konzept der Intertextualität. Dieses ist in der Editorik auf spezifische Weise beim Umgang mit Quellen wirksam geworden. Hinzuweisen ist jedoch darauf, dass sich die texttheoretische Neukonzeption und ihre editionspraktische Auswirkung wie auch die Neukonfiguration der Berücksichtigung von Intertextualität nicht flächendeckend, sondern nur in bestimmten Bereichen der Editorik nachhaltig niedergeschlagen haben.

2.

Die poststrukturalistische Akzentuierung des Text-Begriffs war mit einer Kritik und Geringschätzung des Autor- wie des Werk-Begriffs verbunden. Sie entwickelte sich in der Übergangsphase vom Strukturalismus zum Poststrukturalismus in den späten 1960er und frühen 1970er Jahren vor vorherrschend semiotischem Hintergrund. Marksteine der Entwicklung waren die – schon mit sprechenden Titeln versehenen – Aufsätze von Roland Barthes, *Der Tod des Autors* von 1967/68 (Barthes 2000), Michel Foucault, *Was ist ein Autor?* von 1969 (Foucault 2000) und Roland Barthes, *Vom Werk zum Text* von 1971 (Barthes 2005). In den gleichen Zeitraum um 1970 fällt der methodische und im Wesentlichen auch generationelle Neuaufbruch der neugermanistischen Editorik, der sich prägnant in deren – zugleich auch überhaupt erstem – Sammelband *Texte und Varianten* von 1971 ausdrückt (Martens & Zeller 1971).

Die dort versammelten Positionen und Neujustierungen des editorischen Felds suchen explizit – und in dieser Deutlichkeit neuartig in der Geschichte der neugermanistischen Editorik – Anschlüsse an die Literaturtheorie, allerdings nicht an die gerade aufkommenden ersten Positionen des Poststrukturalismus französischer Provenienz, sondern an dessen theoretischen Vorgänger, den in Osteuropa entstandenen und erst in den 1960er Jahren in Westeuropa stärker rezipierten Strukturalismus, insbesondere denjenigen der Prager Schule (vgl. Korn 2021: 257 f.).

Nur kurze Zeit nach den Überlegungen von Barthes und Foucault ist – ohne Rekurs auf diese – der editorische Autor-Begriff ebenfalls modifiziert worden, und zwar in deutlicher Abschwächung gegenüber der bisherigen starken Autorposition in der Editorik, die hinsichtlich der Textkonstitution etwa von des Autors „*Recht an seinem Werk*" (Beißner 1964: 92; i.O. gesperrt hervorgehoben) gesprochen oder deklarierte hatte: „Der Herausgeber hat sich als der vom Dichter Beauftragte zu fühlen und in jedem Falle seinen Willen zu respektieren" (Seiffert 1963: 108). Stattdessen hat Hans Zeller 1971 den Fokus von der Kategorie ‚Autor' auf diejenige des ‚Textes' als des editorischen Orientierungsmaßstabs verschoben: „[D]ie autorisierten Texte [. . .] repräsentieren für den Herausgeber den Autorwillen" (Zeller 1971: 55 f.). Zwar hat der Autor als Leitkategorie für die Ausgabengrenze weiterhin eine zentrale Rolle in der Editorik gespielt, denn die Ausgaben sind in aller Regel als Werksammlungen eines Autors angelegt, doch war für Textkritik und Textkonstitution nun nicht mehr der Autorwille, sondern die eigenständige editorische Bewertung der Textüberlieferung ausschlaggebend.

Nachdrücklich auf Zielsetzung und Erscheinungsbild der Edition hat sich die theoretische Neujustierung des Text-Begriffs ausgewirkt, wie sie Gunter Martens ebenfalls 1971 mit dem Konzept der Textdynamik vorgelegt hat. Dieses Konzept versteht „die über variante Stadien verlaufende Entwicklung eines Werkes [. . .] als spezifische Qualität von Text schlechthin" (Martens 1971: 167). Der Apparat wurde zum „Kernstück der Edition" erklärt (Martens 1971: 171). Diese Neufassung des Textes als eines dynamischen Gebildes aus sämtlichen Teilen der Textgenese führte in der praktischen Konsequenz dazu, dass die nach solchem Verständnis gestaltete Edition nicht mehr auf den einen konstituierten Text als Repräsentation des Werks ausgerichtet sein kann, sondern auf die Gesamtgenese als fluide Folge von Textstufen und Fassungen. Die von Martens als Mitherausgeber nach dem Textdynamik-Konzept gestaltete Ausgabe der Gedichte Georg Heyms (1993) enthält konsequenterweise ausschließlich synoptische Darstellungen von Textstufen, aber keine Klar- oder Lesetexte mehr. Der Werk-Begriff war für Martens auf diese Textgenesedarstellungen ebenfalls nicht mehr anwendbar. Er hat ihn entsprechend allein für Druckfassungen, also nur für einen kleinen Teil des textgenetischen Komplexes reserviert und dabei ausdrücklich an den Autor rückgebunden

(Martens 2004: 178 f.). Eine solche Reduktion der Reichweite von Autor- wie Werk-Begriff liegt ganz auf der Linie der poststrukturalistischen Literaturtheorie, ohne dass Martens sie ursprünglich aus dieser begründet hat. Allerdings hat er wesentlich später, Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahre, in seiner theoretischen Auseinandersetzung mit dem (editorischen) Text-Begriff auf die Zusammenhänge mit Positionen des Poststrukturalismus aufmerksam gemacht (Martens 1989: 16–22; Martens 1991: 145–149), indem er zum einen die Textgenese mit dem zuerst 1967 von Julia Kristeva dargelegten Intertextualitätskonzept (Kristeva 1997) analogisiert, zum anderen auf die Stellungnahme der ‚critique génétique' zum Text-Begriff und seiner Kritik Bezug genommen hat, insbesondere auf Louis Hays Aufsatz *Le texte n'existe pas* (1987).

Während Martens' Konzept erst mehr als zwanzig Jahre später zur editorischen Umsetzung gelangte (Heym 1993), wurde in den 1970er Jahren ein anderes innovatives Ausgabenmodell vorgelegt, das in seiner Pluralisierung von Textdarbietungen (in dieser Reihenfolge: Faksimile, Transkription, genetische Darstellung, Lesetext) den Literaturtheorien von Poststrukturalismus und Dekonstruktion als Steilvorlage hätte dienen können, nämlich die seit 1975 erscheinende Frankfurter Hölderlin-Ausgabe (1975–2008). Auch diese hat sich nicht auf das poststrukturalistische Paradigma berufen. Den Rezipienten ist ein solcher Zusammenhang allerdings aufgefallen. In seiner Beurteilung der Ausgabe parallelisiert Stephan Wackwitz sie mit Jacques Derridas Konzept der Dekonstruktion, insbesondere mit *Die Schrift und die Differenz* von 1967 (Derrida 1972: bes. 441; Wackwitz 1990: 138–141). Die durch den Editor D. E. Sattler hergestellte vervielfachte Textdarstellung, die „die Textperipherie nicht vom Zentrum und die Stimme nicht mehr von der Schrift" trenne, erzeuge eine „dezentrierte[ ] Textgestalt" (Wackwitz 1990: 139). Daraus lässt sich eine neue Rolle für den poststrukturalistisch lesenden Rezipienten ableiten: „Der Leser der ‚Frankfurter Ausgabe' hat sich zum ‚Dekonstruktionisten' qualifiziert" (Wackwitz 1990: 139). Die „in Spuren und Zeichen" aufgelösten Texte seien „unendlich bedeutungsgetränkt, schillernd und unendlich auslegbar – und führen in dieser Offenheit und Beliebigkeit das hermeneutische Interpretationsverfahren ad absurdum", denn der „nach einem einheitlichen Sinn suchende Leser wird ins Labyrinth geschickt" (Grätz 1995: 46). Auch wenn die Frankfurter Hölderlin-Ausgabe ihr Darstellungsverfahren vorrangig im Sinne der Verfügbarmachung des Materials und der schrittweisen Nachvollziehbarkeit der editorischen Entscheidungen zum rezipientenseitigen autonomen Umgang mit der Überlieferung und dem Edierten angelegt hatte (vgl. Groddeck & Sattler 1977: 7, 17 und 19), was sich als „Projekt einer Demokratisierung und Erziehung jedes einzelnen Lesenden zum staunenden Umgang mit offenen Texten" (Behre 2002: 133) verstehen ließ, so war poststrukturalistischen Lektüren schon dadurch der Weg bereitet, dass Sattler

selbst seine Ausgabe als „Möglichkeitslabyrinth mit mehreren Ausgängen“ (Sattler 1975–1977: 120) charakterisiert hat.

Solange die historisch-kritische Ausgabe vorherrschend nach dem hierarchisierenden Modell von ediertem Text und ergänzendem Apparat strukturiert war, lag eine Hauptaufgabe in der Präsentation einer Lesefassung als „Repräsentation und Reduktion des Werkes“ (Seidel 1991, Titel). Es ist auffällig, dass zu diesem Ausgabenmodell gerade in den 1970er Jahren Alternativen entstehen. Neben dem Textdynamik-Konzept und der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe gehört auch Herbert Krafts Konzept der Fragmentedition in diese Reihe, und zwar mit Blick auf die Anknüpfbarkeit für poststrukturalistische Lektüren nicht in seiner theoretischen Konzeption (Kraft 1975), die der Zielrichtung der gesellschaftskritischen Literaturwissenschaft zuzurechnen ist, sondern hinsichtlich seiner editorischen Praxis innerhalb der Schiller-Nationalausgabe (Schiller 1971/1982). Die Bände 11 und 12 mit den dramatischen Fragmenten enthalten nämlich einen Editionstext, der sowohl die ‚strukturelle Räumlichkeit‘ der Manuskriptordnung als auch sämtliche Textänderungen aus der Handschrift innerhalb eines einzigen komplexen Textangebots zeilenintegral darbietet. Der so aus der traditionellen Homogenität aufgebrochene Editionstext ermöglicht innerhalb seiner linearen Darstellung zugleich raumsemantische wie chronologisch differenzierte Lektüren.

Solch anderes Lesen literarischer Texte erfordert Angebote, die sich seit den späten 1980er Jahren mit dem Editionsmodell für Entwürfe fortsetzten, das Roland Reuß und Peter Staengle für die Brandenburger Kleist-Ausgabe (1988–2010) und die Historisch-Kritische Kafka-Ausgabe (1995 ff.) entwickelten. Aufgrund der spezifischen Differenzierung von ‚Entwurf‘ und ‚Text‘ lassen nach dieser Vorstellung Entwürfe (als Nicht-Texte; s. Reuß 2005: bes. 7) keine Textkonstitution zu. Daher erscheinen Entwürfe in beiden Ausgaben allein in Form des Handschriftenfaksimiles und seiner diplomatischen, raummimetischen Transkription (in der gelegentlich einzelne Informationen zur Niederschriftschronologie mittels typografischer Differenzierung gegeben werden). Die Editoren setzen daher in Potenzierung des Kraft’schen Verfahrens nun auf das alineare Lesen des Editionstextes als Spiegel des handschriftlichen Textes. Die editorische Darstellung dekonstruiert den Text des Entwurfs schon in der Verneinung seines Textcharakters und setzt auf Lektüren in den ‚Spuren‘ der Handschrift. Sie lässt sich damit in den Horizont poststrukturalistischer Perspektiven stellen, die abweichend zum Text-Begriff auch in der neugermanistischen Editorik die Gegebenheiten von ‚Schreiben/Schrift‘ (s. etwa Neumann 1982: 136–139; Neumann 1999: 416 f. und 422–425) und der durch sie erzeugten ‚Textur‘ (Kammer 2003: bes. 23–25) in den Blick nehmen und vereinzelt auch vor medientechnologischem Hintergrund befragen (Kittler 1991: bes. 227–235).

Das poststrukturalistische Intertextualitätskonzept konnte schon Martens rückblickend an seinen aufgrund der Prämisse der Textdynamik reformulierten Text-Begriff anbinden (s.o.). Die proklamierte editorische Gleichwertigkeit aller Textfassungen (Scheibe 1991: 29 und 35 f.) eröffnet dabei zugleich die Möglichkeit einer enthierarchisierten, also nicht schon vorab auf die unterschiedliche Gewichtung einzelner Fassungen – etwa der Druckfassungen – ausgerichtete Inaugenscheinnahme der einzelnen Elemente innerhalb des textdynamischen Prozesses. Die Analogisierbarkeit des Konzeptes ‚Intertextualität' bezieht sich hier also auf die Elemente des Werks (Werktext im weiteren Verständnis als Summe aller Textfassungen, s. dazu z. B. Scheibe 1982: 28). Für die in diesem Sinne werkexternen Bezüge im Gesamtuniversum der Texte, wie sie die Intertextualität ganz eigentlich beschreibt, hat die Editorik ebenfalls seit den 1990er Jahren ein neuartiges Modell entwickelt. Es bezieht sich auf die für die Edition besonders relevanten Beziehungen des edierten Werks zu seinen Quellen.

Die Editorik hat der Quellenforschung schon immer besondere Aufmerksamkeit gewidmet, auch weil sie so die Textgenese durch die zusätzlichen Elemente im Arbeitsprozess des Autors, also in seinen Lektüren und den von ihm dazu etwaig angefertigten Aufzeichnungen, breiter in den Blick nehmen konnte (ein Differenzierungsvorschlag bei Ricklefs 1997: 33–38). Nun hat die Marburger Büchner-Ausgabe (2000–2013) ein Darstellungsverfahren entwickelt und schon in den 1990er Jahren zur Diskussion gestellt (s. Dedner 1997), das eine neue Intensität im Nachweis der Bezüge zwischen Quelle und ediertem Werk aufweist und zugleich eine neue Wertigkeit des Verhältnisses von Quelle und Werk in der Edition selbst ausdrückt. Zum einen differenziert die Ausgabe durch typografische Markierungen im abgedruckten Quellentext und im eigens mitgelieferten ‚Quellenbezogenen Text' als zusätzlichem, aus dem ‚Emendierten Text' der Edition abgeleitetem Textangebot die Genauigkeit der Entsprechungen zwischen Quelle und Werktext. Zum anderen bietet sie die Quellentexte deswegen und überhaupt zur Ermöglichung ihrer separaten Lektüre möglichst vollständig dar. Damit öffnet sich die Edition für die umfassendere Wahrnehmung des Gesamtverhältnisses von Werk und Quelle in Hinblick auf die Frage von „Übernahme und Abweichung" (Zeller 1997, Titel) und entspricht so einem Grundzug des Intertextualitätskonzepts (vgl. auch Plachta 2020: 198–201, bes. 199; skeptisch in Hinblick auf die Praktikabilität in der Edition Zeller 1997; 27 f.; ein Vorschlag für eine synoptische Darstellung bei Jahraus 1999: 117–120; ein kritischer Blick auf die editionsrelevante Reichweite des Intertextualitätskonzepts bei Kanzog 1999: bes. 335). Zugleich antizipiert die Büchner-Ausgabe die spätere Überlegung, dass eine „Edition gemäß intertextualitätstheoretischen Maßstäben [. . .] letztlich die Trennung zwischen ediertem Text und Anhang aufheben" werde (Kocher 2007: 185).

3.

Festzuhalten ist allerdings auch für das Konzept der extensiven Quellenintegration in die Edition, dass es sich nie ausdrücklich auf das poststrukturalistische Paradigma berufen hat. Das ist insofern auch nicht überraschend, da Nachweise zu Quellen genauso wie im edierten Werk vorhandene Referenzen auf andere Texte (Zitate, Verweise, Anspielungen, Folien etc.; vgl. Kraft 2001: 197) schon traditionell zur Aufgabe des editorischen Kommentars gehören, soweit er als Bestandteil der Edition verstanden wird (zu Diskussion und Praxis Plachta 2020: 188–197). Überhaupt ist darauf hinzuweisen, dass sowohl diese jüngere Entwicklung in der Editorik als auch mehrfache Textdarstellungen, Präsentationen von Handschriftenabbildungen und die Akzentuierung der Textgenese Vorläufer in ganz anderen Phasen der Literaturwissenschaftsgeschichte haben. Zu nennen sind etwa schon zur Zeit des Positivismus die Paralleldrucke von Werkfassungen innerhalb der Goethe-Philologie, z. B. die Dreifach-Parallelisierung zu *Götz von Berlichingen* (Goethe 1882) oder die Vierfach-Parallelisierung zu *Iphigenie auf Tauris* (Goethe 1883). Als Beispiel für Probeläufe von strukturtragend mit Faksimiles angereicherten Editionen findet sich in der Phase der Geistesgeschichte die Ausgabe zu C. F. Meyers Prosafragmenten (Meyer 1916). Auch das Konzept der Aufwertung von Textgenese und Apparat ist in einem – lange wenig berücksichtigten – Aufsatz in derselben wissenschaftsgeschichtlichen Phase zuerst bedacht worden (Backmann 1924: bes. 638).

Bemerkenswert ist, dass der wirkungsmächtige Aufgriff und die Weiterentwicklung solcher früheren Verfahren und Überlegungen erst seit den 1970er Jahren stattfanden, dann aber in einem relativ schmalen Zeitfenster von den 1970er bis zu den 1990er Jahren besonders virulent wurden. Dabei ist noch einmal festzuhalten, dass sich die Editoren zu Anfang nicht auf poststrukturalistische Literaturtheorien berufen haben; allenfalls finden sich spätere, rückblickende Verknüpfungen wie bei Martens (1989/1991) oder Einordnungen durch Editionsrezipienten (etwa Wackwitz 1990 oder Grätz 1995; noch später eine vorsichtige Bewertung von Martens' Position bei Lukas 2019: 28, Anm. 23). Dieser Zeitversatz dürfte mit der in der Germanistik verzögerten, erst seit den 1980er Jahren stärker erfolgten Rezeption poststrukturalistischer Positionen (vgl. Bunia & Dembeck 2009: 76 f.) zusammenhängen, obwohl deren wesentliche theoretische Ansätze seit den späten 1960er Jahren vorgelegt worden sind. Insofern lässt sich auch nicht von einer Neuentwicklung editorischer Konzepte und Modelle als Reaktion auf die poststrukturalistische Literaturtheorie sprechen. Auffällig bleibt aber eine zeitliche Koinzidenz, die beispielhaft zeigt, dass wissenschaftliche Innovationen nicht nur im Rahmen direkter Bezugnahmen und Ableitungen entstehen müssen, sondern auch im Horizont eines sich je neu konturierenden

wissenschaftsgeschichtlichen Möglichkeitsraums situiert sein können, der durch verschiedene parallele, aber nicht in direkter Abhängigkeit zueinanderstehende Entwicklungen gekennzeichnet sein kann. Insofern kann das Verhältnis von neugermanistischer Editorik und Poststrukturalismus als Beispiel für ein Verständnis von Wissenschaftsgeschichte als „Beziehungs- und Verflechtungsgeschichte" dienen, für die „Wissen in seinen unterschiedlichen Genese- und Transformationsprozessen" (Müller-Wille, Reinhardt & Sommer 2017: 14) in den Blick gelangt.

Bibliographie

Backmann, Reinhold (1924): Die Gestaltung des Apparates in den kritischen Ausgaben neuerer deutscher Dichter. (Mit besonderer Berücksichtigung der großen Grillparzer-Ausgabe der Stadt Wien). In: Euphorion 25, S. 629–662.

Barthes, Roland (2000): Der Tod des Autors [engl. 1967, frz. 1968]. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Stuttgart, S. 185–193.

Barthes, Roland (2005): Vom Werk zum Text [frz. 1971]. In: Texte zur Theorie des Textes. Hrsg. und kommentiert von Stephan Kammer und Roger Lüdeke. Stuttgart, S. 40–51.

Behre, Maria (2002): Kanonisierung, Lebensstil und Selbstdarstellung. Friedrich Hölderlin und der Kanon literarischer Eliten und Avantgarden, mit besonderem Blick auf Oskar Pastior. In: Literarische Kanonbildung. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold in Zusammenarbeit mit Hermann Korte. München (= Text + Kritik. Sonderband), S. 129–155.

Beißner, Friedrich (1964): Editionsmethoden der neueren deutschen Philologie. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 83, Sonderheft zur Tagung der deutschen Hochschulgermanisten vom 27. bis 31. Oktober 1963 in Bonn, S. 72–95.

Büchner, Georg (2000–2013): Sämtliche Werke und Schriften. Historisch-kritische Ausgabe mit Quellendokumentation und Kommentar (Marburger Ausgabe). Im Auftrag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Mainz, hrsg. von Burghard Dedner, mitbegründet von Thomas Michael Mayer. Darmstadt.

Bunia, Remigius & Dembeck, Till (2009): Dekonstruktion/Poststrukturalismus. In: Methodengeschichte der Germanistik. Hrsg. von Jost Schneider unter redaktioneller Mitarbeit von Regina Grundmann. Berlin, New York, S. 71–88.

Dedner, Burghard (1997): Die Darstellung von Quellenabhängigkeiten anhand von Beispielen. In: editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft 11, S. 97–115.

Derrida, Jacques (1972): Die Schrift und die Differenz. Frankfurt am Main.

Foucault, Michel (2000): Was ist ein Autor? [frz. 1969]. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. und kommentiert von Fotis Jannidis, Gerhard Lauer, Matias Martinez und Simone Winko. Stuttgart, S. 198–229.

[Goethe, Johann Wolfgang] (1882): Goethes Götz von Berlichingen. In dreifacher Gestalt. Hrsg. von Jakob Baechtold. Freiburg im Breisgau, Tübingen.

[Goethe, Johann Wolfgang] (1883): Goethes Iphigenie auf Tauris. In vierfacher Gestalt. Hrsg. von Jakob Baechtold. Freiburg im Breisgau, Tübingen.

Grätz, Katharina (1995): Der Weg zum Lesetext. Editionskritik und Neuedition von Friedrich Hölderlins *Der Tod des Empedokles*. Tübingen (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte. 79).

Groddeck, Wolfram & Sattler, D. E. (1977): Frankfurter Hölderlin-Ausgabe. Vorläufiger Editionsbericht. In: Le pauvre Holterling. Blätter zur Frankfurter Hölderlin-Ausgabe 2, S. 5–19.

Hay, Louis (1987): Le texte n'existe pas. In: Edition et Manuscrits. Probleme der Prosa-Edition. Akten des mit Unterstützung des Centre National de la Recherche Scientifique und der Deutschen Forschungsgemeinschaft veranstalteten französisch-deutschen Editorenkolloquiums Paris 1983. Hrsg. von Michael Werner und Winfried Woesler. Bern u.a. (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A: Kongressberichte. 19), S. 147–156.

Heym, Georg (1993): Gedichte 1910–1912. Historisch-kritische Ausgabe aller Texte in genetischer Darstellung. Hrsg. von Günter Dammann, Gunter Martens und Karl Ludwig Schneider. 2 Bde. Tübingen.

Hölderlin, Friedrich (1975–2008): Sämtliche Werke. ‚Frankfurter Ausgabe'. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von D.E. Sattler. Frankfurt am Main [seit 1985: Basel, Frankfurt am Main].

Jahraus, Oliver (1999): Intertextualität und Editionsphilologie. Der Materialwert der Vorlagen in den Beiträgen Heinrich von Kleists für die *Berliner Abendblätter*. In: editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft 13, S. 108–130.

Kafka, Franz (1995ff.): Historisch-Kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte. Hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Basel, Frankfurt am Main.

Kammer, Stephan (2003): Textur. Zum Status literarischer Handschriften. In: Schrift – Text – Edition. Hans Walter Gabler zum 65. Geburtstag. Hrsg. von Christiane Henkes, Walter Hettche, Gabriele Radecke und Elke Senne. Tübingen (= Beihefte zu editio. 19), S. 15–25.

Kanzog, Klaus (1999): Baustein, Kontext, Intertextualität. Zur Beziehung von Eigen- und Fremdtext als typologisches und editorisches Problem. In: Produktion und Kontext. Beiträge der Internationalen Fachtagung der Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition im Constantijn Huygens Instituut, Den Haag, 4. bis 7. März 1998. Hrsg. von H.T.M. van Vliet. Tübingen (= Beihefte zu editio. 13), S. 329–335.

Kittler, Wolf (1991): Literatur, Edition und Reprographie. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 65, S. 205–235.

Kleist, H.[einrich] v.[on] (1988–2010): Sämtliche Werke. [Berliner, seit 1992:] Brandenburger Ausgabe. Hrsg. von Roland Reuß und Peter Staengle. Basel, Frankfurt am Main.

Kocher, Ursula (2007): Im Gewirr der Fäden. Intertextualitätstheorie und Edition. In: Ästhetische Erfahrung und Edition. Hrsg. von Rainer Falk und Gert Mattenklott. Tübingen (= Beihefte zu editio. 27), S. 175–185.

Korn, Uwe Maximilian (2021): Von der Textkritik zur Textologie. Geschichte der neugermanistischen Editionsphilologie bis 1970. Heidelberg (= Beihefte zum Euphorion. 114).

Kraft, Herbert (1975): Die Edition fragmentarischer Werke. In: LiLi. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 5, H. 19/20: Edition und Wirkung. Hrsg. von Wolfgang Haubrichs, S. 142–146.

Kraft, Herbert (2001): Editionsphilologie. Zweite, neubearbeitete und erweiterte Aufl. mit Beiträgen von Diana Schilling und Gert Vonhoff. Frankfurt am Main u.a.

Kristeva, Julia (1997): Bachtin, das Wort, der Dialog und der Roman [frz. 1967]. In: Texte zur Literaturtheorie der Gegenwart. Hrsg. und kommentiert von Dorothee Kimmich, Rolf Günter Renner und Bernd Stiegler. Stuttgart, S. 334–348.

Lukas, Wolfgang (2019): Archiv – Text – Zeit. Überlegungen zur Modellierung und Visualisierung von Textgenese im analogen und digitalen Medium. In: Textgenese in der digitalen Edition. Hrsg. von Anke Bosse und Walter Fanta. Berlin, Boston (= Beihefte zu editio. 45), S. 23–49.

Martens, Gunter (1971): Textdynamik und Edition. Überlegungen zur Bedeutung und Darstellung variierender Textstufen. In: Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation. Hrsg. von Gunter Martens und Hans Zeller. München, S. 165–201.

Martens; Gunter (1989): Was ist ein Text? Ansätze zur Bestimmung eines Leitbegriffs der Textphilologie. In: Poetica 21, S. 1–25.

Martens, Gunter (1991): Was ist – aus editorischer Sicht – ein Text? Überlegungen zur Bestimmung eines Zentralbegriffs der Editionsphilologie. In: Zu Werk und Text. Beiträge zur Textologie. Hrsg. von Siegfried Scheibe und Christel Laufer (Redaktion). Berlin, S. 135–156.

Martens, Gunter (2004): Das Werk als Grenze. Ein Versuch zur terminologischen Bestimmung eines editorischen Begriffs. In: editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft 18, S. 175–186.

Martens, Gunter & Zeller, Hans (1971) (Hrsg.): Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation. München.

[Meyer, Conrad Ferdinand] (1916): Conrad Ferdinand Meyers unvollendete Prosadichtungen. Eingeleitet und hrsg. von Adolf Frey. 2 Bde. Leipzig. Erster Teil: Erläuterungen und Fragmente. Zweiter Teil: Die faksimilierten Handschriften.

Müller-Wille, Staffan & Reinhardt, Carsten & Sommer, Marianne (2017) (Hrsg.): Wissenschaftsgeschichte und Wissensgeschichte. In: Handbuch Wissenschaftsgeschichte. Stuttgart, S. 2–18.

Neumann, Gerhard (1982): Schrift und Druck. Erwägungen zur Edition von Kafkas *Landarzt*-Band. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 101, Sonderheft: Probleme neugermanistischer Edition. Besorgt von Norbert Oellers und Hartmut Steinecke, S. 115–139.

Neumann, Gerhard (1999): Schreiben und Edieren. In: Literaturwissenschaft. Einführung in ein Sprachspiel. Hrsg. von Heinrich Bosse und Ursula Renner. Freiburg im Breisgau, S. 401–426.

Plachta, Bodo (2020): Editionswissenschaft. Handbuch zu Geschichte, Methode und Praxis der neugermanistischen Edition. Stuttgart.

Reuß, Roland (2005): Text, Entwurf, Werk. In: Text. Kritische Beiträge 10: Text – Werk, S. 1–12.
Ricklefs, Ulfert (1997): Quelle und Referenz. In: editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft 11, S. 33–49.
Sattler, D.E. (1975–1977): Friedrich Hölderlin ‚Frankfurter Ausgabe'. Editionsprinzipien und Editionsmodell. In: Hölderlin-Jahrbuch 19/20, S. 112–130.
Scheibe, Siegfried (1982): Zum editorischen Problem des Textes. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 101, Sonderheft: Probleme neugermanistischer Edition. Besorgt von Norbert Oellers und Hartmut Steinecke, S. 12–29.
Scheibe, Siegfried (1991): Zu einigen theoretischen Aspekten der Textkonstitution. In: editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft 5, S. 28–37.
[Schiller, Friedrich] (1971/1982): Schillers Werke. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen. Hrsg. im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar (Goethe- und Schiller-Archiv) und des Schiller-Nationalmuseums in Marbach von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese bzw. Begründet von Julius Petersen. Fortgeführt von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Hrsg. [. . .] von Norbert Oellers und Siegfried Seidel. Bd. 11: Demetrius. Hrsg. von Herbert Kraft. Weimar 1971; Bd. 12: Dramatische Fragmente. In Zusammenarbeit mit Klaus Harro Hilzinger und Karl-Heinz Hucke hrsg. von Herbert Kraft. Weimar 1982.
Seidel, Gerhard (1991): Der ‚edierte Text' als Repräsentation und Reduktion des Werkes. Zur Wahl der Textgrundlage bei Brecht. In: Textkonstitution bei mündlicher und bei schriftlicher Überlieferung. Basler Editoren-Kolloquium 19.–22. März 1990, autor- und werkbezogene Referate. Hrsg. von Martin Stern unter Mitarbeit von Beatrice Grob, Wolfram Groddeck und Helmut Puff. Tübingen (= Beihefte zu editio. 1), S. 209–213.
Seiffert, Hans Werner (1963): Untersuchungen zur Methode der Herausgabe deutscher Texte. Berlin (= Deutsche Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Veröffentlichungen des Instituts für deutsche Sprache und Literatur. 28).
Wackwitz, Stephan (1990): Text als Mythos. Zur Frankfurter Hölderlin-Ausgabe und ihrer Rezeption. In: Merkur 44, S. 134–143.
Zeller, Hans (1971): Befund und Deutung. Interpretation und Dokumentation als Ziel und Methode der Edition. In: Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation. Hrsg. von Gunter Martens und Hans Zeller. München, S. 45–89.
Zeller, Hans (1997): Übernahme und Abweichung – ein Darstellungsproblem. Quellenforschung und Edition. In: editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft 11, S. 20–32.

Theo Lutz auf Zuse Z 22: *Stochastische Texte* (1959) Präliminarien einer Edition

Toni Bernhart (Stuttgart)

Abstract: Theo Lutz war ein Pionier der Computerliteratur. In Zusammenarbeit mit Max Bense und Rul Gunzenhäuser erstellte er 1959 auf einer Zuse Z 22 seine *Stochastischen Texte*. Eingespeist wurden dabei Begriffe aus Franz Kafkas Roman *Das Schloss* (1926), die mittels Computerprogramm zufallsverteilt nach vorgegebenem syntaktischen Muster rekombiniert wurden. Lutz' Nachlass, der seit 2019 im Deutschen Literaturarchiv (DLA) Marbach liegt, dokumentiert die Entstehung der *Stochastischen Texte*. Überliefert sind u.a. das Computerprogramm im Freiburger Code, ein Fernschreiberausdruck der generierten Texte und Quellen in Zusammenhang mit dem Erstdruck. Eine digitale Edition der *Stochastischen Texte* sollte Faksimiles wichtiger Quellen und Texte sowie Transkriptionen bereitstellen. Darüber hinaus kann ein Reenactment der Textgenerierung auf einer lauffähigen Zuse Z 22 als integraler Bestandteil einer Edition in Erwägung gezogen werden, um dem Prozess- und Materialcharakter des Werks gerecht zu werden.

Keywords: Theo Lutz, Computerliteratur, Computergeschichte, Freiburger Code, Medienarchäologie, Edition.

1. Frühe maschinelle Poesie

Theo Lutz (1932–2010) zählt neben Christopher Strachey (1916–1975) zu den Pionieren weltweit, denen die Herstellung zufallsgenerierter Texte mittels Computerprogrammen und Rechenmaschinen gelang (Campbell-Kelly 1985; Link 2007; Bernhart 2020; Bernhart & Richter 2021). Strachey, der in engem Austausch mit Alan Turing (1912–1954) stand, führte seine Experimente 1952 in der National Research and Development Corporation (NRDC) in Manchester durch und veröffentlichte 1954 darüber einen Essay (Strachey 1954). Lutz experimentierte 1959 zusammen mit Max Bense (1910–1990) und Rul Gunzenhäuser (1933–2018) an der Technischen Hochschule (TH) Stuttgart. Den Ergebnissen seiner Versuche gab er den Titel *Stochastische Texte* (Lutz 1959). Lutz und Strachey waren getrieben von der Vorstellung, dass sich aus einer gegebenen Menge von Wörtern und auf der Grundlage einer vorgegebenen syntaktischen Struktur durch Zufall ein sinntragender Text herstellen ließe. Traditionellerweise wird eine Zufallsauswahl durch Würfeln oder Losen getroffen, ein prominentes Beispiel dafür ist die Anleitung zu gewürfelter Musik von Wolfgang Amadeus Mozart (Mozart [ca. 1798]). Neu bei Lutz und

Strachey war, dass der Zufall mathematisch und mittels eines programmierten Computers wirksam werden sollte.

Der Nachlass von Theo Lutz liegt seit 2019 im Archiv des Deutschen Literaturarchivs (DLA) Marbach (Bernhart & Richter 2019). Darin sind die Niederschrift des Programms zur Textkompilierung, Ausdrucke der *Stochastischen Texte*, Korrespondenzen zur Textentstehung und handschriftliche Notizen zugänglich. Dank dieser Materialfülle und vielschichtigen Quellenlage lassen sich Erwägungen zu möglichen Modellen, Architekturen und medialen Repräsentationen der Edition eines in Mensch-Maschine-Interaktion entstandenen Textes anstellen.[1]

2. *Theo Lutz*

Theo Lutz wurde 1932 in Tübingen geboren. Im Jahr 1953 begann er sein Studium der Mathematik an der Technischen Hochschule (TH), heute Universität Stuttgart, und hörte Vorlesungen unter anderem bei Max Bense. Sein Ingenieursdiplom erwarb er 1959 am Institut für Theorie der Elektrotechnik mit einer Diplomarbeit über elektrotechnische Netzwerke. Nach dem Studium arbeitete Lutz als Entwickler für den Elektrogerätehersteller Standard Elektrik Lorenz (SEL) in Stuttgart. 1966 wechselte er zu IBM und war 21 Jahre lang für den Konzern tätig, zunächst in Stuttgart, dann in Köln, Genf und Brüssel und ab 1975 wieder in Stuttgart. Lutz war hauptsächlich in der betriebsinternen Wissensvermittlung und Ausbildung tätig, aber auch als Wissenschaftsjournalist für konzerneigene Reihen und Journale. Mit einer Dissertation über statistische Datenbankmodelle wurde er an der Universität Stuttgart im Fach Informatik promoviert (Lutz 1976). Schon frühzeitig, nämlich 1987, ließ sich Lutz verrenten, war fortan freiberuflicher IT-Berater und Autor von Fach- und Sachbüchern und wurde 1997 zum Honorarprofessor an die Fachhochschule Esslingen berufen. Im Alter befasste er sich intensiv mit mathematikgeschichtlichen Themen, insbesondere mit dem Werk des Renaissancegelehrten, Mathematikers und Reformators Michael Stifel (1487–1567). Ein unveröffentlichtes Buchmanuskript mit dem Titel *Kollege Stifel* liegt in Lutz' Nachlass im DLA. Lutz starb 2010 in Esslingen.

1 Diese Arbeit entstand im Rahmen des DFG-geförderten Forschungsprojekts *Quantitative Literaturwissenschaft* (Projektnummer 259167649).



Abb. 1: Theo Lutz. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Lutz, Theo

In erster Linie sah sich Lutz als Mathematiker. Doch Schreiben, Journalismus und Literatur waren ihm gleichermaßen vertraut. Als junger Mann war er neun Jahre lang, von 1958 bis 1966, Chefredakteur der monatlich in Esslingen erscheinenden Jugendzeitschrift *ja und nein*. Im Laufe seines Lebens veröffentlichte er zahlreiche Fachbeiträge und populärwissenschaftliche Sach- und Fachbücher (Lohberg & Lutz 1963; Lutz & Hauff 1965; Lutz 1972). Aus literaturwissenschaftlicher Sicht sind die *Stochastischen Texte* aus dem Jahr 1959 Lutz' wichtigstes Werk. In den 1970er, 1980er und 1990er Jahren experimentierte er weiter mit computergenerierten Texten und nutzte dafür die jeweils neuesten Programmiersprachen und Hardwarelösungen. Sammlungen späterer Texte tragen den Titel *Stochastogramme*, auch die Textsortenbezeichnungen „Stochastolyrik", „Stochastische Humoresken", „Geschönte Gedichte" und „Zufallstexte" sind belegt. Als Grundlagen dafür dienten Texte von Johann Wolfgang Goethe, Friedrich Schiller, Heinrich Heine, Friedrich Nietzsche, Rainer Maria Rilke, Kurt Schwitters, Martin Heidegger u.a. Ein spätes großes Vorhaben trägt den Titel *Aleatoren-Projekt*. Lutz' *Stochastogramme* und das *Aleatoren-Projekt* befinden sich in seinem Nachlass. Sie sind weitestgehend unbekannt und unveröffentlicht (Bernhart 2020: 185 f.).

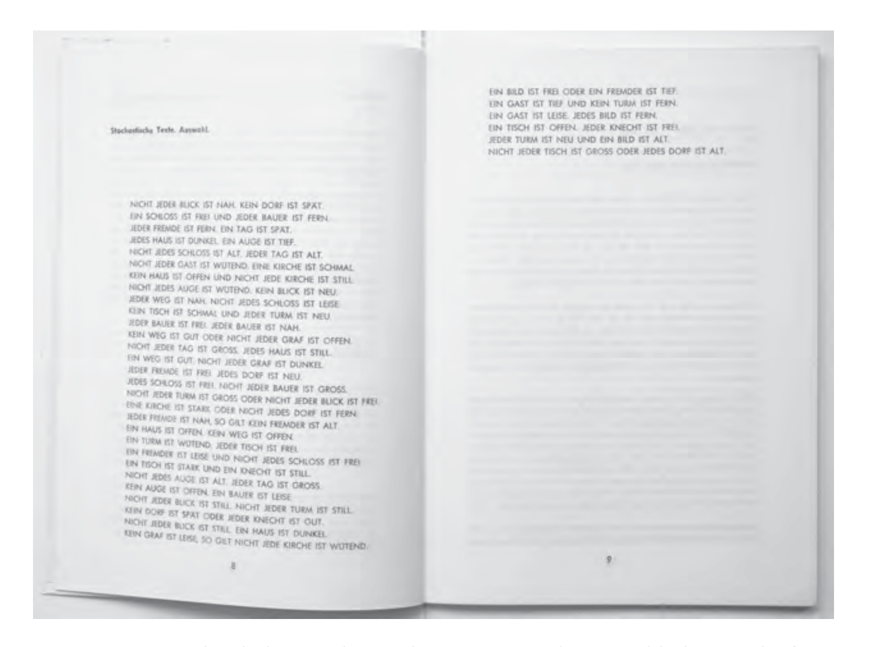
3. *Entstehung der* Stochastischen Texte

Die *Stochastischen Texte* entstanden im Juli 1959 innerhalb von kurzer Zeit. Ihre Entstehung steht in engem Zusammenhang mit der Diplomarbeit im Fach Elektrotechnik, an der Lutz im Sommersemester 1959 an der TH Stuttgart schrieb. Zu dieser Zeit besaß die Hochschule in ihrem neu gegründeten Recheninstitut drei Großrechenanlagen: eine Z 22 der Zuse KG aus Bad Hersfeld, eine ER 56 der Standard Elektrik Lorenz (SEL) aus Stuttgart und eine Pegasus von Ferranti aus Manchester. Die Mittel für diese Maschinen kamen aus einem Bundesprogramm zur Förderung der Rechentechnik an deutschen Hochschulen. Doch die teuren Maschinen wurden kaum genutzt (Hoffmann 2004: 121). Wilhelm Bader (1900–1984), Inhaber des Lehrstuhls für Theoretische Elektrotechnik an der TH Stuttgart, der Lutz' Diplomarbeit betreute, empfahl seinem Schüler, die vorhandenen Computer zu verwenden. Lutz arbeitete sich gründlich in die Z 22 ein und war bald in der Lage, die Maschine zu programmieren.

Möglicherweise wirkten die Vorlesungen über statistische Ästhetik bei Max Bense, dem einflussreichen Theoretiker der rationalen Moderne, in Lutz nach wie auch die Diskussionen mit dem Esslinger Schul- und Studienfreund Rul Gunzenhäuser, der zu dieser Zeit ebenfalls Student der Mathematik und Hilfskraft bei Bense war und Jahre später als Pionier der Stuttgarter Informatik reüssieren sollte (Bernhart 2019). Im Laufe des Frühjahrs 1959 jedenfalls kam Lutz auf die Idee, mithilfe der Z 22 und unter Verwendung der Subjekt-Prädikat-Struktur einfacher Deklarativsätze sogenannte künstliche Texte, im Besonderen Gedichte, herzustellen. Er benötigte dazu ein Programm sowie Listen mit Wörtern. Begeistert machte er sich an die Arbeit. Die Wörter, die er für das aleatorische Sampling verwenden wollte, extrahierte er aus Gedichten von Johann Wolfgang Goethe. Warum Lutz ausgerechnet Texte Goethes für seine Experimente verwendete, lässt sich nicht abschließend klären. Vermutlich lag die Erwägung zugrunde, dass der in hohem Maße bekannte und kanonische Dichter eine reizvolle Referenz darstellen würde. Von den Versuchen mit Gedichten Goethes sind Arbeitsblätter überliefert, doch ist nicht bekannt, ob Lutz in dieser frühen Phase die Generierung von Texten bereits gelang (Bernhart 2020: 196).

Vermittelt durch Gunzenhäuser, erfuhr Bense von Lutz' Experimenten. Bense war begeistert, dass dem jungen Studenten nun praktisch gelang, was Bense erst theoretisch modelliert hatte: die Herstellung maschinengemachter Poesie. Am 21. Juli 1959 schrieb Gunzenhäuser Lutz einen Brief. Darin bittet er ihn im Auftrag Benses um die Herstellung „rein stochastisch erzeugte[r] Texte", die als Vergleichstexte für Analysen „allgemeiner Texte" dienen sollen (Gunzenhäuser 1959: 1). Diese Analysen waren Vorarbeiten für Benses *Theorie der Texte* (1962), an der Bense ab etwa 1958 arbeitete und für die

Gunzenhäuser als Hilfskraft tätig war. Der stochastische Text solle aus sogenannten „Elementarsätzen“ bestehen, die aus 16 Subjekten und 16 Prädikaten gebildet werden. „Elementarsätze“ seien mit einer Wahrscheinlichkeit von 1/8 durch „und“, „oder“ oder „so gilt“ miteinander verbunden, mit einer Wahrscheinlichkeit von 4/8 durch einen Punkt und mit einer Wahrscheinlichkeit von 1/8 durch einen Absatz voneinander getrennt. Subjekte und Prädikate, die technisch bedingt höchstens 10 Schriftzeichen lang sein durften, sollen dem Roman *Das Schloss* (1926) von Franz Kafka entnommen werden (Gunzenhäuser 1959: 1). Diese Entscheidung traf wahrscheinlich Bense, in dessen Verständnis Kafka wohl eher der Vorstellung von Moderne entsprach als Goethe, mit dessen Gedichten Lutz bisher experimentierte. Die 16 Subjekte und die 16 Prädikate aus Kafkas *Schloss* lieferte Gunzenhäuser in seinem Brief gleich mit (ebd.). Die Verteilung der Subjekte und Prädikate soll gleichwahrscheinlich sein. Lutz machte sich an die Arbeit und kam rasch voran. Innerhalb weniger Tage waren Ende Juli 1959 im Freiburger Code ein lauffähiges Programm geschrieben und die stochastischen Texte hergestellt, die Lutz über Gunzenhäuser an Bense schickte (Bernhart 2019: 329–331; Bernhart 2020: 197 f.).


Stochastische Texte. Auswahl.

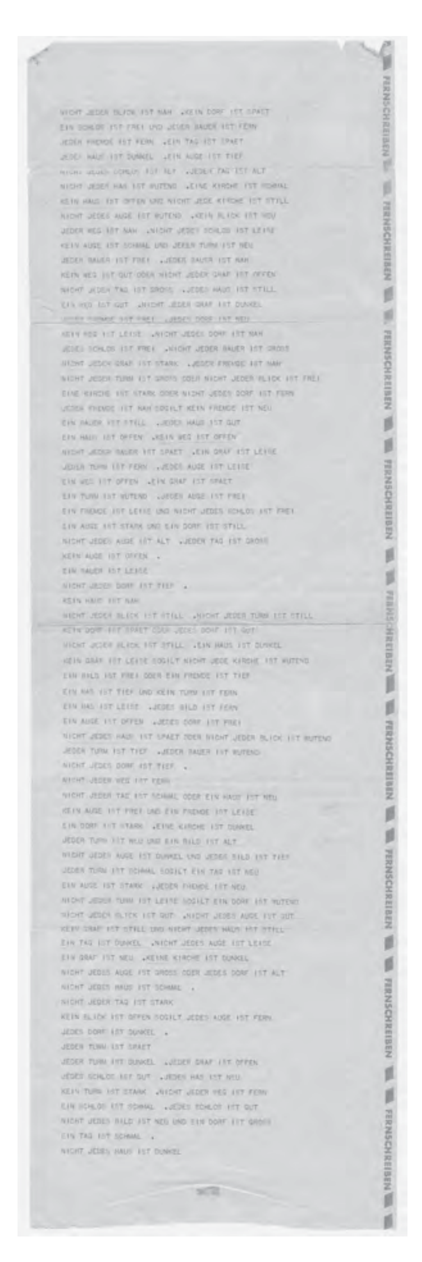
NICHT JEDER BLICK IST NAH. KEIN DORF IST SPÄT.
EIN SCHLOSS IST FREI UND JEDER BAUER IST FERN.
JEDER FREMDE IST FERN. EIN TAG IST SPÄT.
JEDES HAUS IST DUNKEL. EIN AUGE IST TIEF.
NICHT JEDES SCHLOSS IST ALT. JEDER TAG IST ALT.
NICHT JEDER GAST IST WÜTEND. EINE KIRCHE IST SCHMAL.
KEIN HAUS IST OFFEN UND NICHT JEDE KIRCHE IST STILL.
NICHT JEDES AUGE IST WÜTEND. KEIN BLICK IST NEU.
JEDER WEG IST NAH. NICHT JEDES SCHLOSS IST LEISE.
KEIN TISCH IST SCHMAL UND JEDER TURM IST NEU.
JEDER BAUER IST FREI. JEDER BAUER IST NAH.
KEIN WEG IST GUT ODER NICHT JEDER GRAF IST OFFEN.
NICHT JEDER TAG IST GROSS. JEDES HAUS IST STILL.
EIN WEG IST GUT. NICHT JEDER GRAF IST DUNKEL.
JEDER FREMDE IST FREI. JEDES DORF IST NEU.
JEDES SCHLOSS IST FREI. NICHT JEDER BAUER IST GROSS.
NICHT JEDER TURM IST GROSS ODER NICHT JEDER BLICK IST FREI.
EINE KIRCHE IST STARK ODER NICHT JEDES DORF IST FERN.
JEDER FREMDE IST NAH, SO GILT KEIN FREMDER IST ALT.
EIN HAUS IST OFFEN. KEIN WEG IST OFFEN.
EIN TURM IST WÜTEND. JEDER TISCH IST FREI.
EIN FREMDER IST LEISE UND NICHT JEDES SCHLOSS IST FREI.
EIN TISCH IST STARK UND EIN KNECHT IST STILL.
NICHT JEDES AUGE IST ALT. JEDER TAG IST GROSS.
KEIN AUGE IST OFFEN. EIN BAUER IST LEISE.
NICHT JEDER BLICK IST STILL. NICHT JEDER TURM IST STILL.
KEIN DORF IST SPÄT ODER JEDER KNECHT IST GUT.
NICHT JEDER BLICK IST STILL. EIN HAUS IST DUNKEL.
KEIN GRAF IST LEISE, SO GILT NICHT JEDE KIRCHE IST WÜTEND.

8

EIN BILD IST FREI ODER EIN FREMDER IST TIEF.
EIN GAST IST TIEF UND KEIN TURM IST FERN.
EIN GAST IST LEISE. JEDES BILD IST FERN.
EIN TISCH IST OFFEN. JEDER KNECHT IST FREI.
JEDER TURM IST NEU UND EIN BILD IST ALT.
NICHT JEDER TISCH IST GROSS ODER JEDES DORF IST ALT.

9

Abb. 2: Erstdruck der *Stochastischen Texte* 1959 in *augenblick. zeitschrift für tendenz und experiment* 4, 1, S. 8 f.



NICHT JEDER BLICK IST NAH .KEIN DORF IST SPAET
EIN SCHLOSS IST FREI UND JEDER BAUER IST FERN
JEDER FREMDE IST FERN .EIN TAG IST SPAET
JEDES HAUS IST DUNKEL .EIN AUGE IST TIEF
NICHT JEDES SCHLOSS IST ALT .JEDER TAG IST ALT
NICHT JEDER HAG IST WUTEND .EINE KIRCHE IST SCHMAL
KEIN HAUS IST OFFEN UND NICHT JEDE KIRCHE IST STILL
NICHT JEDES AUGE IST WUTEND .KEIN BLICK IST NEU
JEDER WEG IST NAH .NICHT JEDES SCHLOSS IST LEISE
KEIN AUGE IST SCHMAL UND JEDER TURM IST NEU
JEDER BAUER IST FREI .JEDER BAUER IST NAH
KEIN WEG IST GUT ODER NICHT JEDER GRAF IST OFFEN
NICHT JEDER TAG IST GROSS .JEDES HAUS IST STILL
EIN WEG IST GUT .NICHT JEDER GRAF IST DUNKEL
JEDER FREMDE IST FREI .JEDES DORF IST NEU
KEIN WEG IST LEISE .NICHT JEDES DORF IST NAH
JEDES SCHLOSS IST FREI .NICHT JEDER BAUER IST GROSS
NICHT JEDER GRAF IST STARK .JEDER FREMDE IST NAH
NICHT JEDER TURM IST GROSS ODER NICHT JEDER BLICK IST FREI
EINE KIRCHE IST STARK ODER NICHT JEDES DORF IST FERN
JEDER FREMDE IST NAH SOGILT KEIN FREMDE IST NEU
EIN BAUER IST STILL .JEDES HAUS IST GUT
EIN HAUS IST OFFEN .KEIN WEG IST OFFEN
NICHT JEDER BAUER IST SPAET .EIN GRAF IST LEISE
JEDER TURM IST FERN .JEDES AUGE IST LEISE
EIN WEG IST OFFEN .EIN GRAF IST SPAET
EIN TURM IST WUTEND .JEDES AUGE IST FREI
EIN FREMDE IST LEISE UND NICHT JEDES SCHLOSS IST FREI
EIN AUGE IST STARK UND EIN DORF IST STILL
NICHT JEDES AUGE IST ALT .JEDER TAG IST GROSS
KEIN AUGE IST OFFEN .
EIN BAUER IST LEISE
NICHT JEDES DORF IST TIEF .
KEIN HAUS IST NAH
NICHT JEDER BLICK IST STILL .NICHT JEDER TURM IST STILL
KEIN DORF IST SPAET ODER JEDES DORF IST GUT
NICHT JEDER BLICK IST STILL .EIN HAUS IST DUNKEL
KEIN GRAF IST LEISE SOGILT NICHT JEDE KIRCHE IST WUTEND
EIN BILD IST FREI ODER EIN FREMDE IST TIEF
EIN HAG IST TIEF UND KEIN TURM IST FERN
EIN HAG IST LEISE .JEDES BILD IST FERN
EIN AUGE IST OFFEN .JEDES DORF IST FREI
NICHT JEDES HAUS IST SPAET ODER NICHT JEDER BLICK IST WUTEND
JEDER TURM IST TIEF .JEDER BAUER IST WUTEND
NICHT JEDES DORF IST TIEF .
NICHT JEDER WEG IST FERN
NICHT JEDER TAG IST SCHMAL ODER EIN HAUS IST NEU
KEIN AUGE IST FREI UND EIN FREMDE IST LEISE
EIN DORF IST STARK .EINE KIRCHE IST DUNKEL
JEDER TURM IST NEU UND EIN BILD IST ALT
NICHT JEDES AUGE IST DUNKEL UND JEDES BILD IST TIEF
JEDER TURM IST SCHMAL SOGILT EIN TAG IST NEU
EIN AUGE IST STARK .JEDER FREMDE IST NEU
NICHT JEDER TURM IST LEISE SOGILT EIN DORF IST WUTEND
NICHT JEDER BLICK IST GUT .NICHT JEDES AUGE IST GUT
KEIN GRAF IST STILL UND NICHT JEDES HAUS IST STILL
EIN TAG IST DUNKEL .NICHT JEDES AUGE IST LEISE
EIN GRAF IST NEU .KEINE KIRCHE IST DUNKEL
NICHT JEDES AUGE IST GROSS ODER JEDES DORF IST ALT
NICHT JEDES HAUS IST SCHMAL .
NICHT JEDER TAG IST STARK
KEIN BLICK IST OFFEN SOGILT JEDES AUGE IST FERN
JEDES DORF IST DUNKEL .
JEDER TURM IST SPAET
JEDER TURM IST DUNKEL .JEDER GRAF IST OFFEN
JEDES SCHLOSS IST GUT .JEDER HAG IST NEU
KEIN TURM IST STARK .NICHT JEDER WEG IST FERN
EIN SCHLOSS IST SCHMAL .JEDES SCHLOSS IST GUT
NICHT JEDES BILD IST NEU UND EIN DORF IST GROSS
EIN TAG IST SCHMAL .
NICHT JEDES HAUS IST DUNKEL

Abb. 3: Fernschreiberausdruck der *Stochastischen Texte,* hier ohne Titel. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Lutz, Theo

Der Erstdruck (Abb. 2) erschien in der von Bense herausgegebenen Zeitschrift *augenblick* auf zwei gegenüberliegenden Seiten (Lutz 1959: 8 f.). Er trägt den Titel *Stochastische Texte. Auswahl*. Der Titelzusatz „Auswahl" deutet darauf hin, dass es sich nicht um einen Ganztext handelt. Die visuelle Form lässt Verse erkennen, was nahelegt, von einem lyrischen Text zu sprechen. Gesetzt ist der Text in Majuskeln, während der Titel in gefetteten regulären Lettern gesetzt ist.

Als der Ganztext der *Stochastischen Texte* kann dagegen der Fernschreiberausdruck gelten (Abb. 3), der den Status eines Autographs hat. Fernschreiber, die üblicherweise in der telegraphischen Nachrichtenübermittlung Verwendung fanden, boten bis in die frühen 1970er Jahre die einzige Möglichkeit, um digitale Inhalte zu visualisieren. Bildschirme als Ausgabegeräte kannte man an frühen Computern noch nicht. Fernschreiber decodierten den binären Code, der ihnen aus dem Speicher des Computers zugespielt wurde, in menschenlesbare Zeichen und druckten ihn auf Papier. Ihrem Aussehen nach lassen Fernschreiberausdrucke an spätere sogenannte Endlosausdrucke denken.

4. *Lutz als Programmierer, Editor und Autor der* Stochastischen Texte

Nun ist jedoch der Erstdruck keine zeichengenaue Wiedergabe des Textes, den der Fernschreiber ausgab, vielmehr sind zahlreiche editorische Texteingriffe und -änderungen zu erkennen, die sich nach drei Arten unterscheiden lassen: Streichungen, Änderungen auf wort- und satzgrammatischer bzw. orthographischer und typographischer Ebene ohne Bedeutungsveränderungen sowie Änderungen auf semantischer Ebene. Gestrichen wird vor allem in der zweiten Hälfte des Textes; mit 36 Zeilen ist der Text des Erstdrucks etwa halb so lang wie der auf dem Autograph, das 71 Zeilen umfasst. Wort- und satzgrammatische bzw. orthographische und typographische Änderungen betreffen die Schreibung von Umlauten und Doppel-S, die typographisch korrekte Setzung von Punkten an Satzenden, zweimal die Korrektur von „SOGILT" zu „SO GILT" und einmal die Korrektur von „JEEER" zu „JEDER".

Poietologische und poetologische Aufmerksamkeit verdienen Eingriffe und Änderungen auf semantischer Ebene: Der Erstdruck wird mit einem Titel versehen (*Stochastische Texte. Auswahl*), während das Autograph keinen Titel trägt. Die im Autograph dreimal lesbare Buchstabenfolge „HAS", der keine eindeutige semantische Bedeutung zugeschrieben werden kann, wird im Erstdruck durch „GAST" ersetzt. Sechsmal wird „AUGE" durch „TISCH" ersetzt, dreimal „DORF" durch „KNECHT" und einmal „NEU" durch „ALT". Auffallend dabei ist, dass „TISCH" und „KNECHT" erst im Zuge der Redaktion des Erstdrucks von Lutz in den Text eingefügt werden; im computergenerierten Text sind diese Substantive nicht enthalten, obwohl sie sich unter den Substantiven befanden,

die in die Textgenerierung eingespielt wurden. Dahinter ist einerseits technisches und andererseits poetisches Kalkül zu vermuten. Das technische Kalkül zielt vermutlich darauf ab zu verschleiern, dass beim Programmlauf die zwei Substantive „TISCH“ und „KNECHT“ im generierten Text unberücksichtigt blieben. Die Gründe dafür sind vermutlich mathematischer Natur und in dem nicht zuverlässig arbeitenden Zufallsgenerator zu vermuten. Das poetische Kalkül lässt Vermutungen in zwei Richtungen zu: Zum einen erfährt der Text durch die nachträgliche Einfügung zweier neuer Begriffe („KNECHT“ und „TISCH“) eine erweiternde Semantisierung. Zum anderen wird die im generierten Text vergleichsweise hohe Häufigkeit der Begriffe „AUGE“ (16-mal), „DORF“ (15-mal) und „NEU“ (11-mal) durch die Ersetzung durch andere Begriffe (daneben auch durch Streichungen) verringert, um eine durch Zufall zu erwartende angenäherte Gleichwahrscheinlichkeit aller Substantive und Adjektive zu erreichen. Im Erstdruck betragen denn auch die Verhältnisse der Häufigkeiten von „AUGE“ und „TISCH“ 4:5, von „DORF“ und „KNECHT“ 5:3 und von „NEU“ und „ALT“ 4:6. Insgesamt fällt auf, dass sich semantische Änderungen im zweiten Teil des Texts häufen. Mit fortschreitendem Text, so scheint es, nimmt Lutz’ Bedürfnis zu, als Autor gestaltend in den Text einzugreifen – das bewusste poetische Kalkül übersteigt das zufallsgenerierte technische Kalkül.

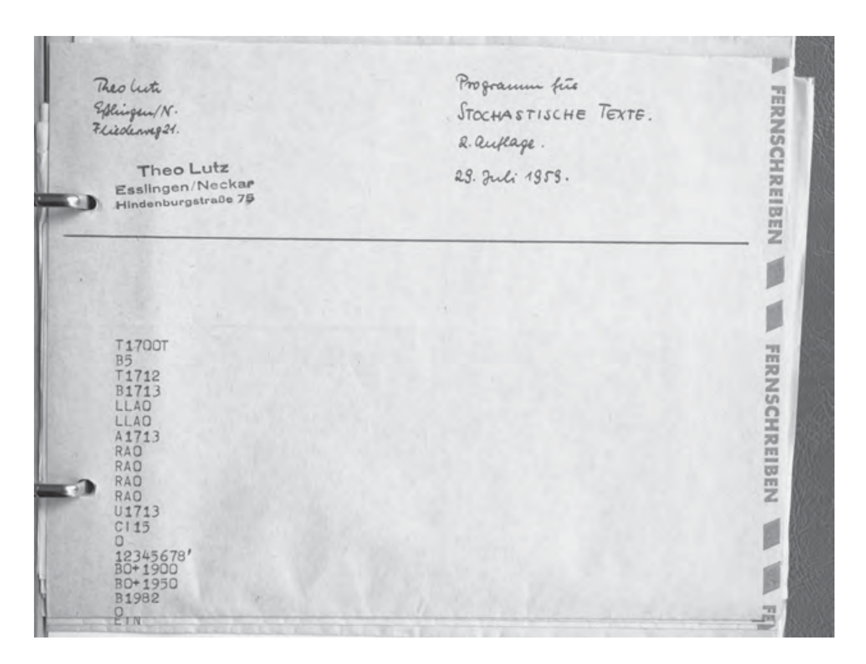


Abb. 4: *Programm für STOCHASTISCHE TEXTE* von Theo Lutz (Auszug), Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Lutz, Theo

Wie oben bereits dargestellt, trägt der zweiseitige Erstdruck der *Stochastischen Texte* (Abb. 2) keinen Autornamen. Dieser Erstdruck ist einem Arbeitsbericht, der die Entstehung der *Stochastischen Texte* dokumentiert und reflektiert (Lutz 1959: 3–7), sozusagen als Anschauungsmaterial nachgereicht. Der Generierung der *Stochastischen Texte* geht die Erstellung des Computerprogramms voraus. Auch dieses ist im Nachlass überliefert. Das Programm ist im sogenannten Freiburger Code geschrieben und rund 320 Zeilen lang. Die Abb. 4 zeigt die ersten Zeilen des Programms und den durch einen Strich abgeteilten Kopfbereich. Darin finden sich Titel (*Programm für STOCHASTISCHE TEXTE*), Datum („29. Juli 1959") und der Verfassername. Auffallend dabei ist, dass der Name gleich zweimal vermerkt ist: einmal handschriftlich mit Wohnadresse, dann noch einmal mit Adressstempel. Diese Autorisierung durch zweifache Namensinskription fällt umso deutlicher ins Gewicht, als Lutz weder das Autograph noch den Erstdruck der *Stochastischen Texte* mit seinem Namen versieht. Als sein primäres Werk sieht Lutz demnach das Programm, weniger die *Stochastischen Texte*. Das Programm ist die geistige Leistung des Autors, während der durch dieses Programm generierte Text, zumal in der Fassung des Autographs, Leistung der Maschine ist. Für die Veröffentlichung des generierten Textes hingegen greift Lutz als Editor und Autor deutlich in den Text ein und erstellt eine Fassung, die für den Druck bestimmt ist. Dieser Hintergrund ist wichtig für das Verständnis von Urheberschaft, der Lagerung einzelner Texte innerhalb der Werkgenese und der Hierarchisierung und Autorisierung einzelner Arbeits- und Textstufen.

5. Ausblick auf eine mögliche Edition

Die Geschichte der Textsynthese und -genese und die damit in Zusammenhang stehenden Arbeitsstufen bilden die Präliminarien für eine mögliche Edition der *Stochastischen Texte*. Drei wichtige Texte lassen sich im Werkkontinuum verorten: das *Programm für STOCHASTISCHE TEXTE,* der Fernschreiberausdruck des generierten Textes ohne Titel und der Erstdruck mit dem Titel *Stochastische Texte. Auswahl.* Als ein vierter Text zu nennen ist Kafkas Roman *Das Schloss,* aus dem das für die *Stochastischen Texte* verwendete Vokabular entnommen ist und der Lutz' generierten Text intertextuell flankiert.

Es wird geboten sein, in einer digitalen Edition Faksimiles der Quellen und Texte sowie Transkriptionen bereitzustellen, die Lektüre, Studium und Verständnis der *Stochastischen Texte* ermöglichen und vertiefen. Als Orientierung für ein solches Unterfangen können die *Faustedition* (2018)

von Anne Bohnenkamp, Silke Henke und Fotis Jannidis, das von Anke Bosse, Artur Boelderl und Walter Fanta kuratierte Portal *Musil Online* oder das von Ursula Kocher und Isabel Schulz initiierte multimediale Editionsprojekt *Der ganze Schwitters* dienen, wenngleich diese drei genannten Editionen viel umfangreicheren und komplexeren Gegenständen gerecht werden müssen als dem vergleichsweise schmalen Werkkonvolut der *Stochastischen Texte*.

Herausfordernder sind die Fragen, ob auch der Prozess der Generierung der *Stochastischen Texte* Teil der Edition sein soll und inwiefern eine Edition diesen abzubilden oder darzustellen in der Lage sein soll. Denkbar ist dazu eine Simulation etwa in der Art, wie sie der Medienkünstler Johannes Auer 2005 vorlegte. Gleichermaßen denkbar ist eine Emulation von Lutz' Programm, also die Nachahmung der Funktion der Programmzeilen im Freiburger Code, die für die Zuse Z 22 geschrieben wurden, auf einem anderen, rezenten Computersystem. Um aber der Materialität und Historizität der Quellen und Prozesse gerecht zu werden, kann auch ein Reenactment der Textgenerierung auf einer lauffähigen Zuse Z 22 ins Auge gefasst werden.



Abb. 5: Zuse Z 22. Werbefoto der Zuse KG. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Lutz, Theo

Denn es ist aus heutiger Sicht und Erfahrung schwer abschätzbar, welchen Einfluss elektrische und physikalische Eigenschaften einer Zuse Z 22 (Abb. 5) wie etwa Bewegungen mechanischer Teile oder Laufzeiten im Trommelspeicher Einfluss auf das Rechenergebnis, also auf den generierten Text nehmen. Letztlich ist auch unklar, ob ein Programmlauf auf einer historischen Rechenmaschine immer (ungefähr) den gleichen Text hervorbringt oder ob das Ergebnis jedes Mal ein gänzlich anderes ist. Grund dafür ist der vergleichsweise rudimentäre Pseudozufallsgenerator im Programm. Als Pseudozufallszahlen werden mathematische Rechenergebnisse bezeichnet, die den Anschein von Zufallszahlen haben, allerdings keine echten Zufallszahlen, wie sie etwa durch Würfeln oder Losen ermittelt werden können, sind. Zu Lutz' Zeit war die maschinelle Berechnung von Zufallszahlen ein ungelöstes Problem; auch heute noch ist die maschinelle Herstellung von Zufallszahlen alles andere als trivial. Daraus erklärt sich, dass Lutz seine eigentliche Leistung in der Programmierung des Zufallsgenerators sah: „Mit der Existenz eines solchen Zufallsgenerators ist das Problem der stochastischen Texte im wesentlichen gelöst." (Lutz 1959: 4)

Ein Reenactment der Generierung der *Stochastischen Texte* wäre allerdings mit beträchtlichem Aufwand verbunden: Eines der sehr wenigen überlieferten und in Museen erhaltenen Exemplare einer Zuse Z 22, etwa im ZKM in Karlsruhe oder im Deutschen Museum in München, müsste erst zum Laufen gebracht werden, Wissen um die Funktion und Wartung der Maschine müsste erst ermittelt und rekonstruiert werden, idealerweise wären auch lebende Personen ausfindig zu machen, die Kenntnisse und Erfahrung haben, um die Maschine zu bedienen. Wenn es gelänge, Lutz' Programm auf einer Z 22 zum Laufen zu bringen, wäre das nicht nur ein intellektuelles, elektrotechnisches, technik- und literaturgeschichtliches Experiment, sondern vor allem ein visuelles, akustisches und olfaktorisches Erlebnis. Wegen seiner zahlreichen beweglichen Teile entfaltet ein tonnenschwerer alter Computer eine beträchtliche Geräuschkulisse und Schmiermittelabdampfungen heißlaufender Gerätekomponenten erinnern mitunter an den Betrieb historischer Motoren.

Das Reenactment der *Stochastischen Texte* könnte Dreh- und Angelpunkt einer Edition derselben sein und seine Dokumentation könnte in der Folge ebenfalls in die Edition einfließen. Ein solches intermodales Unterfangen würde der historischen Bedeutung der *Stochastischen Texte* gerecht und böte einen seltenen Blick auf medienarchäologische Schichten und eine erlebnisorientierte Annäherung an Literatur, die sich hier im Spannungsfeld zwischen Sprache, Mathematik und Technik bewegt und als ein früher Beleg um das Bemühen sogenannter Künstlicher Intelligenz gelten kann.

Bibliographie

Auer, Johannes: Theo Lutz (23.7.1932–31.1.2010). Stochastische Texte (1959). (https://auer.netzliteratur.net/0_lutz/lutz_original.html, Abruf 10.1.2022).

Bense, Max (1962): Theorie der Texte. Eine Einführung in neuere Auffassungen und Methoden. Köln, Berlin.

Bernhart, Toni (2019): Rul Gunzenhäuser und die Stuttgarter Schule der mathematischen Literaturwissenschaften. In: Andrea Albrecht, Masetto Bonitz und Alexandra Skowronski (Hrsg.): Max Bense. Werk – Kontext – Wirkung. Stuttgart, S. 323–335.

Bernhart, Toni (2020): Beiwerk als Werk. „Stochastische Texte“ von Theo Lutz. In: editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft 34, 1, S. 182–206.

Bernhart, Toni & Richter, Sandra (2019): Maschinen können Gedichte schreiben. In: Süddeutsche Zeitung, 22.10.2019 (244), S. 12. Online verfügbar unter dem Titel „Wie die Computer dichten lernten“ (http://www.sueddeutsche.de/digital/literatur-marbach-computer-dichtung-poesie-theo-lutz-1.4649251, Abruf 10.1.2022).

Bernhart, Toni & Richter, Sandra (2021): Frühe digitale Poesie. Christopher Strachey und Theo Lutz. In: Informatik Spektrum 44, 1, S. 11–18.

Bosse, Anke & Boelderl, Artur & Fanta, Walter (2016): Musil Online (musilonline.at/, Abruf 10.1.2022). Neuer Prototyp in Kooperation mit der Österreichischen Nationalbibliothek ab April 2022: https://edition.onb.ac.at/context:musil

Campbell-Kelly, Martin (1985): Christopher Strachey, 1916–1975. A Biographical Note. In: Annals of the History of Computing 7, 1, S. 19–42.

Goethe, Johann Wolfgang (2018): Faust. Historisch-kritische Edition. Hrsg. von Anne Bohnenkamp, Silke Henke und Fotis Jannidis unter Mitarbeit von Gerrit Brüning, Katrin Henzel, Christoph Leijser, Gregor Middell, Dietmar Pravida, Thorsten Vitt und Moritz Wissenbach. Frankfurt am Main, Weimar, Würzburg (http://www.faustedition.net/, Abruf 10.1.2022).

Gunzenhäuser, Rul (1959): Brief an Theo Lutz vom 21. Juli 1959. Typoskript, 2 Blätter. DLA Marbach, A: Lutz, Theo, Kasten 2, Mappe 3.

Hoffmann, Christoph (2004): Eine Maschine und ihr Betrieb. Zur Gründung des Recheninstituts der Technischen Hochschule Stuttgart (1956–1964). In: Ästhetik als Programm. Max Bense / Daten und Streuungen. Hrsg. von Barbara Büscher, Hans-Christian von Herrmann und Christoph Hoffmann. Berlin (= Kaleidoskopien. 5), S. 118–129.

Kafka, Franz (1926): Das Schloss. Hrsg. von Max Brod. München.

Kocher, Ursula & Schulz, Isabel: Der ganze Schwitters (http://www.sueddeutsche.de/digital/literatur-, Abruf 10.1.2022).

Link, David (2007): Poesiemaschinen – Maschinenpoesie. Zur Frühgeschichte computerisierter Texterzeugung und generativer Systeme. München.

Lohberg, Rolf & Lutz, Theo (1963): Was denkt sich ein Elektronengehirn? Eine verständliche Einführung in die Arbeitsweise der Elektronenrechner. Mit 72 Textabbildungen von Fidel Nebehosteny und 14 Photos auf 8 Tafeln. Stuttgart.

Lutz, Theo (1959): Stochastische Texte. In: augenblick. zeitschrift für tendenz und experiment 4, 1, S. 3–9.

Lutz, Theo (1972): Taschenlexikon der Kybernetik. München.
Lutz, Theo (1976): Ein statistisches Datenbankmodell. Diss. Universität Stuttgart.
Lutz, Theo & Hauff, Volker (1965): Programmierfibel. Eine verständliche Einführung in das Programmieren digitaler Rechenautomaten. Mit 105 Zeichnungen von Klaus Ernsberger und 13 Fotos im Text. Stuttgart.
Mozart, Wolfgang Amadeus ([ca. 1798]): Anleitung Walzer oder Schleifer mit zwei Würfeln zu componiren, so viele man will, ohne etwas von der Musik oder der Compostion zu verstehen. Bonn.
Strachey, Christopher (1954): The „Thinking" Machine. In: Encounter. A monthly review of literature, the arts, and politics 13, S. 25–31.

Warum sollte man Textausgaben edieren und interpretieren? Henriette Herz’ *Lebenserinnerungen* als kulturgeschichtliches Faktum und Editionsproblem

Mike Rottmann (Halle)

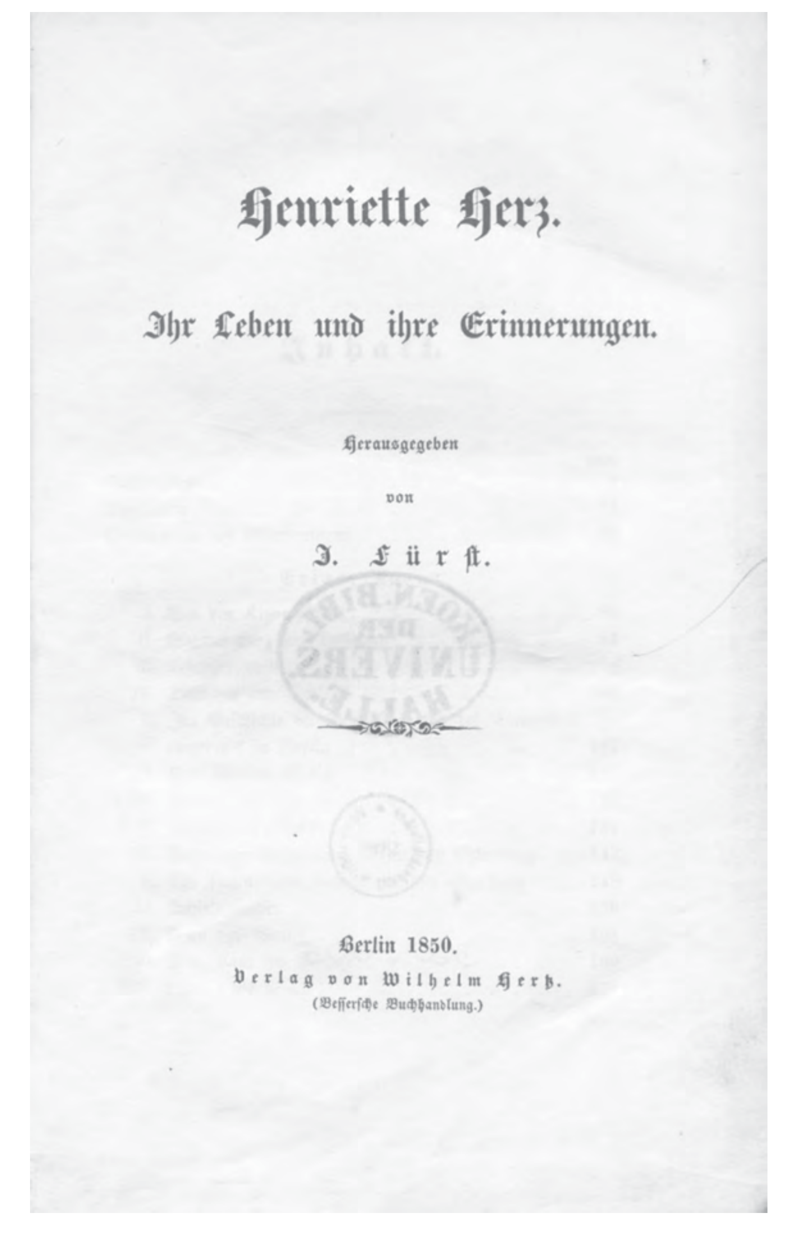
Abstract: Die von Josef Fürst herausgegebenen *Lebenserinnerungen* der Henriette Herz werden als editionsgeschichtliches Problem diskutiert. Dieser Beitrag rekapituliert die berechtigte Kritik an der Praxis des Herausgebers Josef Fürst, bedenkt aber auch, dass nur durch diese editorische Tat ein Werk unter dem Autornamen ‚Henriette Herz‘ entstanden ist. Der Verlust handschriftlicher Dokumente erlaubt es gegenwärtig nicht, eine Neuedition auf der Grundlage jener handschriftlichen Materialien vorzunehmen, die der Editor höchstwahrscheinlich benutzt hat. Anstelle einer Abwicklung dieser Ausgabe wird daher ihre Bedeutung als kulturgeschichtliches Faktum betont. Daraus ergibt sich die Forderung, die Edition wie einen Primärtext zu lesen und als solchen, unter Einbeziehung seiner Rezeptionsgeschichte, zu kommentieren.

Keywords: Henriette Herz, Text, Edition, Interpretation, Kulturgeschichte, Kommentar.

1. *Henriette Herz – eine Autorin? Zur Entstehung der* Lebenserinnerungen

Henriette Herz (1764–1847) hat keine selbstverfassten Texte persönlich veröffentlicht. Einen großen Teil ihrer Privatbriefe hat sie gesammelt, von Adressaten zurückgefordert und schließlich eigenhändig zerstört (vgl. Hahn 1892). Andere Brieftexte existieren nur in unvollständigen, auszugsweisen Abschriften, die Herz selbst angefertigt und stückweise verschenkt hatte, die als solche sodann zirkulierten, in Sammlungen Dritter überdauerten, dort wiederrum vervielfältigt und bearbeitet wurden. Zwischen 1799 und 1801 beteiligte sie sich, in enger Zusammenarbeit mit Friedrich Schleiermacher, an zwei Übersetzungen, die ohne Nennung von Herz’ (und Schleiermachers) Namen erschienen sind und zum Teil in der Werkausgabe ihres Kompagnons Schleiermacher verfügbar gehalten werden. Ein persönlicher Nachlass existiert nicht und lässt sich bislang auch historisch nicht nachweisen (vgl. Heuer 2002, ergänzend Lund/Schneider/Wels 2017: 10).

Ab der Mitte des 19. Jahrhunderts konnte *ein Werk* mit Henriette Herz *als Autorin* schließlich überhaupt nur deshalb konsultiert und in der Folge bibliographiert, gelesen, ‚interpretiert‘, diskutiert, kritisiert und zitiert werden, weil 1850 – drei Jahre nach ihrem Tod – ein gut ausgestatteter, 248 Seiten starker Band unter dem Titel *Henriette Herz. Ihr Leben und ihre Erinnerungen* erschienen war (Fürst 1850, siehe Abb. 1). Als Herausgeber zeichnete jeweils



Henriette Herz.

Ihr Leben und ihre Erinnerungen.

Herausgegeben

von

J. Fürst.

Berlin 1850.

Verlag von Wilhelm Hertz.

(Besser'sche Buchhandlung.)

Abb. 1: Titelblatt der Herz'schen *Lebenserinnerungen*, herausgegeben von Josef Fürst, erste Auflage 1850

‚J. Fürst', verlegt wurde der Band durch den renommierten Berliner Buchhändler Wilhelm Ludwig Hertz. Eine zweite, „durchgesehene und vermehrte" Auflage erschien bereits 1858 (Fürst 1858).

Die Pronomen „Ihr/Ihre" (im Unterschied zu „Mein/Meine") im Untertitel dieser Edition unterstreichen nicht nur die beglaubigende und normierende Instanz des Herausgebers; sie indizieren überdies das weitreichende Engagement des Editors, insofern nicht nur Herz als Verfasserin und Autorin ‚spricht', sondern mit ihr und über sie auch‚J. Fürst' (vgl. unten Kap. 3.). Auf dem Frontispiz war ein Porträt der Henriette Herz eingearbeitet, das auf einer Zeichnung von Anton Graff basierte und von Albert Teichel gestochen worden war (Abb. 2). Durch Namen und Bild war Herz als Autorin markant konturiert und infolgedessen alsbald etabliert. Wenn sich im 19. und 20. Jahrhundert Kultur- und Literaturhistoriker*innen, Journalist*innen und Kritiker*innen auf Henriette Herz bezogen haben, dann gingen ihre Interpretationen wesentlich von der Lektüre dieser Ausgabe aus. Durch sie waren ‚Henriette Herz und ihr Salon' dokumentiert und verfügbar.

Herausgeberunternehmungen wie Fürsts, deren Klassifikation als Edition nach Maßgabe eines streng philologischen Verständnisses bereits fragwürdig erscheinen mag, werfen notorisch schwierige Fragen auf: Wer hat den Text erdacht und verfasst, wer hat ihn niedergeschrieben? Wie weitreichend oder doch gering war der Anteil des Herausgebers an der Konstitution des Textes? In welchem Verhältnis standen Autorin und Herausgeber zueinander? Wie autonom, wie eigenmächtig, auf Grundlage welcher Lizenz und Interessen handelte der Herausgeber? Zwei Gesichtspunkte sollen im Folgenden konzentriert diskutiert werden:

- Lässt sich Henriette Herz als bedeutende Autorin auch umfassend als Urheberin jener Texte bezeichnen, und falls nicht, welche Anhaltspunkte lassen sich ermitteln, um die Anteile des Herausgebers an der Entstehung der Texte einzuschätzen?
- Welche Konsequenzen ergeben sich daraus für die Interpretation des Textes, und inwieweit wäre die Konstitution und Gestaltung der Ausgabe durch den Herausgeber in die Interpretation der Texte einzubeziehen?

Aufgrund der unbefriedigenden materiellen Überlieferungslage ist Herz als eigenhändige Schreiberin und intellektuelle Verfasserin dieser *unter* (oder doch nur: *mit*) ihrem Namen publizierten Texte kaum zu erreichen. Nur ein Bruchteil jenes Textes, der unter dem Titel *Ihr Leben und ihre Erinnerungen* viele Leser*innen (und Kritiker*innen) gefunden hat, lässt sich auf eine Handschrift zurückführen. Um es noch deutlicher zu formulieren: Nur *ein* überlieferter, erstmals 1896 edierter Autograph kann den Verdacht abwehren, Herz selbst habe *nicht* an einem autobiographischen Entwurf gearbeitet. 1892



Abb. 2: Frontispiz der Herz’schen *Lebenserinnerungen*, herausgegeben von Josef Fürst, erste Auflage 1850

machte der Berliner Philologe und Gymnasiallehrer Heinrich Hahn publik, ein „Bruchstück von Lebenserinnerungen“ zu besitzen, das von Herz „1822 begonnen und am 27. August 1829 außer einem kleinen Nachtrage abgeschlossen worden“ war (Hahn 1892: 65). Das zur Diskussion stehende Werk der *Lebenserinnerungen* ist nur durch das Wissen um diesen Autographen nicht *in toto* in Verdacht zu ziehen, eine Herausgeber- und Quellenfiktion oder gar Fälschung zu sein. Aber vielleicht doch zum Teil? Wie misstrauisch darf, wie skeptisch muss man sein? Schon am Charakter der Fragen lässt sich ablesen, dass sich die Probleme der Text- und Editionsinterpretation überschneiden.

In seinem Vorwort berichtet Fürst ausführlich über die Entstehung der „Aufsätze“, also über die 21 Kapitel (später, mit der zweiten Auflage, 22 Kapitel) der Ausgabe:

> Die folgenden Aufsätze sind zum größten Theile aus den eigenen mündlichen Mittheilungen der Verstorbenen hervorgegangen, ein kleinerer ist den bereits früher erwähnten, von ihr hinterlassenen Erinnerungen aus ihrer Jugendzeit, sowie Briefen und Tagebüchern entnommen (Fürst 1850: 85; Fürst 1858: 89).

Als Handschriften sind nur die *Erinnerungen aus ihrer Jugendzeit* überliefert (vgl. Kap. 2.), wobei ihre Bedeutung für die Gestaltung der Aufsätze gering zu veranschlagen sei („ein kleinerer“ Teil). Die Briefe und Tagebücher müssen sich nach Maßgabe dieser Ausführungen entweder in Fürsts Besitz befunden haben, zumindest müsste ihm temporär uneingeschränkter Zugriff auf diese Dokumente möglich gewesen sein. Doch auch sein Nachlass ist verschollen. Über den Herstellungsprozess existieren keine Zeugnisse aus anderen Quellen. Der größte Teil der Aufsätze soll allerdings auf „mündliche Mittheilungen“ zurückzuführen sein, gewissermaßen als Resultat eines von Fürst initiierten und moderierten Interviews:

> Im ersten dieser Fälle ist die Aufzeichnung in der Regel fast unmittelbar nach der Mittheilung und möglichst genau mit den eigenen Worten der Erzählenden erfolgt. Als sie nach Vernichtung des größten Theiles ihres Briefwechsels auf die Bedeutung des Verlustes aufmerksam gemacht worden war, wurde ihren näheren Freunden ihr Bestreben merkbar, auf dem Wege mündlicher Mittheilung das Verlorene einigermaßen zu ersetzen. Oft gab ihr eine einzige Frage den Anlaß zu längeren Erzählungen, und waren ihr Einzelheiten einer interessanten Thatsache im Augenblicke nicht genau erinnerlich, so versprach sie darüber nachzusinnen, und ertheilte fast immer in möglichst kurzer Frist eine Auskunft (Fürst 1850: 85; Fürst 1858: 89).

Fürst gibt Rechenschaft über seine Praxis als Schreiber der „Mittheilungen“ Herz’ und unterstreicht zugleich sein Ethos als Schreiber und Herausgeber; er habe „möglichst genau“ aufgezeichnet. Seine Aufzeichnungen kennen wir

nicht. Fürst berichtet auch über Henriette Herz' Motivation, den Verlust der authentischen Briefe restituieren oder kompensieren zu wollen. Besonders wichtig ist, dass Fürst, gleichsam implizit, über eine markante textuelle und zugleich kognitive Differenz unterrichtet: Während einige Teile der Aufsätze ältere Aufzeichnungen und Dokumente (Tagebücher, Briefe) verarbeiten, erfolgen die mündlichen Mitteilungen im Modus der Erinnerung, d. h. sie entstehen in der Gegenwart des Gesprächs, aktivieren und gestalten auf diese Weise Vergangenheit:

> Da ihre Mittheilungen, soweit sie sich auf Personen bezogen, fast nur bekannte ja berühmte Persönlichkeiten betrafen, so setzte sie eine allgemeine Kenntniß des Lebens, Charakters und Wirkens derselben voraus. Ihre Absicht ging nur da hin, noch Unbekanntes oder nur oberflächlich Gekanntes, es betreffe nun Personen oder Zustände, zur Kunde zu bringen, oder Irrthümliches zu berichtigen, oder durch kleine Pinselstriche bereits gekannten Bildern einige neue bezeichnende Drucker zu verleihen, oder endlich die Art ihrer Beziehungen zu jenen interessanten Personen in's Licht zu stellen (Fürst 1850: 85 f.; Fürst 1858: 89 f.).

Gesprächssituation und Erzählmotivation erscheinen nicht unplausibel. Herz orientiert den Gebrauchswert ihrer Mitteilungen am Wissensstand und den kulturellen Vorlieben der mittleren 1840er Jahre. Zahlreiche Interessen, die sich von der Motivation einer Tagebuchnotiz oder eines Privatbriefs fundamental unterscheiden, werden ausgespielt. Herz habe Irrtümer „berichtigen" und persönliche Beziehungen „in's Licht", ins ‚rechte Licht' also, rücken wollen. Diese Intentionen verändern den historischen Status der Texte nachdrücklich. Es handelt sich nicht um historische Artefakte, die sich einer nachträglichen Veränderung – oder Manipulation – durch die Urheberin entziehen. Nehmen wir Fürsts Beschreibung der Gesprächssituation als glaubwürdig hin, dann erscheinen die mündlich geäußerten und vom Herausgeber niedergeschriebenen „Aufsätze" als Deutungen einer Vergangenheit durch die Protagonistin ebendieser Vergangenheit – eine für Autobiographien konstitutive Situation. Fehler, Irrtümer, Verklärungen und Deutungsansprüche, die Erinnerungstexte so interessant und zugleich interpretationsbedürftig machen, werden wahrscheinlicher.

Explizit erwähnt Fürst selbstverantwortete Eingriffe in zweifacher Hinsicht. Zum einen habe er Überschriften erfunden, um dem „Wunsch, wenigstens ungefähr anzudeuten über welche Personen und Sachen in den einzelnen Aufsätzen etwas zu finden sei" (Fürst 1850: 86; Fürst 1858: 90), zu entsprechen. Zum anderen sei „wenig anderes [ausgemerzt] worden [. . .] was die Discretion bis jetzt noch mitzutheilen verbietet" (ebd.). An diesem zweiten Eingriff vermag sich eine berechtigte Kritik zu entzünden, denn offensichtlich hat Fürst keinerlei Vorkehrungen getroffen, um das von ihm ausgesonderte

Material zu sichern und so eine spätere Veröffentlichung zu ermöglichen. Der ‚lange Schatten‘ des Editors verdunkelt die Textbasis. Andererseits verbürgt sich Fürst dafür, andere Mitteilungen aufgrund stilistischer oder sachlicher Unzulänglichkeiten nicht verändert zu haben:

> Wie dies in der mündlichen Mittheilung öfter geschieht, holte die Erzählende bisweilen weit aus bis sie zu ihrem eigentlichen Gegenstande kam, und schweifte dagegen ein Andernmal von diesem ab. Eine spätere Sichtung oder Sonderung hätte hier dem Charakter der Unmittelbarkeit Eintrag gethan, welcher bei solchen Mittheilungen so ungern vermißt wird (Fürst 1850: 86; Fürst 1858: 90).

Die Erklärungen und Ausführungen Fürsts zeigen die Schwierigkeiten, denen er selbst ausgesetzt war. Aus diesem Zusammenhang lassen sich Maßstäbe für Kritik und Interpretation der Ausgabe bzw. Edition entwickeln. Dass ungeachtet des von Fürst formulierten Ethos doch auch ein gewisses Maß an Willkür vorgängig war, erhellt eine Bemerkung aus Anlass der zweiten Auflage. Fürst erklärt hier, der limitierte Raum für die Erstpublikation „in einem Tagblatte“ (Fürst 1858: V) habe ihn „zu einer Beschränkung des vorhandenen Materials veranlaßt“ (ebd.), wobei er für die „nicht wesentlich vermehrte[]“ (ebd.) Buchausgabe dieser Auswahl treu geblieben sei. Die „günstige Aufnahme welches dieses Buch, und selbst über die Gränzen Deutschlands und deutscher Zunge hinaus, gefunden“ (ebd.) habe, ermunterte Fürst sodann nicht nur zu einer neuen Auflage, vielmehr sah er die Voraussetzungen gegeben, um weiteres, bislang zurückgehaltenes Material vorzulegen: „nach der [. . .] ersten Auflage blieb dessen noch genug übrig um einer ansehnlichen Vermehrung der gegenwärtigen dienen zu können“ (ebd.). Diese Ankündigung klingt sehr viel mehr nach Publikationsstrategie und Vermarktungskunst als nach Diskretionsethik und Herausgeberskrupeln. Damit nicht genug. Schwer wiegt die weiterführende Auskunft, das hinzugekommene Material „beschränkt sich nicht lediglich auf den ganzen letzten Abschnitt“, sondern „auch mehre der früheren [Abschnitte] haben Zusätze erhalten wenn sich dankbares Material zu solchen bot“ (ebd.: V–VI). Fürst erweist sich schließlich doch als findiger Kompilator, der ‚den Text‘ arrangiert und anreichert, ohne dafür eine besondere Rechtfertigungspflicht erkennen zu können. Der Erfolg der Erstausgabe bezeugt das Interesse an Texten, die unter dem Autornamen ‚Henriette Herz‘ gelesen werden konnten. Zugleich gewinnt man den Eindruck, dass der Abstand zu jener mündlichen, von Fürst verschriftlichen Überlieferung immer weiter wächst. Die Grenzen werden fließend: Der Herausgeber erscheint bald als Editorautor oder sogar als Autoreditor, wenn sich sein Anteil an der Entstehung nicht in der bloßen Niederschrift erschöpft.

Im Folgenden möchte ich in zwei Richtungen weitergehen: Zunächst (Kap. 2.) rekonstruiere ich in einem kurzen Überblick die Kritik an der

Edition Fürst, wie sie mit der Veröffentlichung des – bereits erwähnten – einzigen Autographen 1896 einsetzte. Von dort ausgehend zeige ich, dass die tatsächlichen Probleme der Edition Fürst höchst unzureichend bedacht wurden, als nach 1896 (und bis 2013) weitere Ausgaben produziert wurden. Dieses fehlende Bewusstsein fällt gravierender ins Gewicht als die editorischen Unzulänglichkeiten bei Fürst. In Anbetracht der ungünstigen Überlieferungslage erscheint es gegenwärtig aussichtslos, für eine Neuedition der *Erinnerungen* plädieren zu wollen, die die Edition Fürst gleichsam überbieten könnte: Denn worauf könnte sich eine solche Neuedition stützen? Sachverhalt und Prognose stellen sich vielmehr folgendermaßen dar: Editionen wie diese widersetzen sich dem Bedürfnis, sie durch transparentere Ausgaben zu ersetzen. Solange die Materialien fehlen, die dem ersten Editor höchstwahrscheinlich (denn sonst wäre es eine Fälschung) zur Verfügung standen, bleibt die Edition in Kraft. Heute würde die folgende Maxime formuliert werden: Lieber ein unfertiges, aber autornahes Fragment, als ein von fremder Hand bearbeiteter und veränderter Text. Im Fall der Henriette Herz findet diese Maxime jedoch keinen Halt in Überlieferungslage und Editionsgeschichte. Hinzu kommt die Relevanz der Edition als kulturgeschichtliches Faktum. Bedenkt man diese Bedeutung, tritt noch ein weiterer Gesichtspunkt hinzu: Neben den ansatzweise zitierten Paratexten des Herausgebers Fürst zählt seine umfangreiche „biographische Skizze“ (Fürst 1850: 11) zu den einflussreichen Instrumenten der Rezeptionslenkung. Insofern ein zentraler Anspruch in den Kultur- und Literaturwissenschaften darin besteht, Kanonisierungsprozesse in ihren Voraussetzungen und Konjunkturen kritisch zu rekonstruieren und Standpunkte, die die Rezeptionsgeschichte hervorgetrieben hat, nicht zur Grundlage des eigenen Urteils zu erheben, ist im Fall Henriette Herz’ eine zentrale Interpretationsaufgabe beschrieben. Abschließend (Kap. 3.) möchte ich zumindest ansatzweise darlegen, welche Relevanz auch diesem Teil der Edition als Interpretament zukommt.

2. Kritik der Edition

Die jahrzehntelang unhinterfragte Geltung der *Lebenserinnerungen* nach Fürst wurde im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts durch zwei Editionen erschüttert, die Heinrich Hahn 1892 bzw. 1896 vorlegte. 1892 veranstaltete Hahn zunächst eine kleine Edition von 14 Autographen, die mit den ‚Inhalten‘ der *Lebenserinnerungen* kaum etwas zu tun hatten. Hahn erwähnte in seinem Vorwort allerdings auch, dass er ein „Bruchstück von Lebenserinnerungen“ besitze, das von Herz „1822 begonnen und am 27. August 1829 außer einem

kleinen Nachtrage abgeschlossen worden ist“ (Hahn 1892: 65).[1] Das Verhältnis zwischen dem ihm vorliegenden „Bruchstück von Lebenserinnerungen“ und Fürsts Ausgabe beschrieb Hahn folgendermaßen:

> Eine erweiterte Form derselben [Lebenserinnerungen, M.R.] scheint J. Fürst in seinem Lebensabriß benutzt zu haben; denn in dem Bruchstück fehlt der ganze 2. Theil jenes Buches, die Betrachtungen über hervorragende Zeitgenossen, während umgekehrt bei Fürst manches wörtlich mit dem vorhandenen Bruchstück übereinstimmt, manches in abweichender Form erzählt, vor Allem die Betrachtungen über sich selbst und gewisse Sittenverhältnisse der Zeit weggelassen sind (Hahn 1892: 65).

Hahn sondiert vorsichtig und scheint sowohl die Überlieferungslage als auch die Arbeit Fürsts noch nicht abschließend beurteilen zu können (oder zu wollen). Mit seiner Edition der vorliegenden Handschrift 1896 wurde Hahn in seinem Urteil über die Ausgabe Fürst dann aber sehr deutlich: „[V]erglichen mit unserer Originalhandschrift“, so Hahn, gewähren jene Stellen, die in der Fassung von Fürst mit Passagen aus dem Autographen übereinstimmen, „einen seltsamen Einblick in die Art und Weise, wie Fürst gearbeitet hat“ (Hahn 1896: 6). Er stellte fest:

> Nicht nur sind die angeblich wörtlich angeführten Stellen aus den Jugenderinnerungen stilistisch vollständig umgearbeitet worden, sondern dieselben enthalten auch willkürliche Zusätze und Weglassungen, je nach Belieben des Bearbeiters. Die Annahme, dass Henriette Herz ihrem Biographen eine andere Niederschrift ihrer Erinnerungen überlassen habe, ist ausgeschlossen, da in den von Fürst wörtlich citierten Stellen neben der Erzählung von Thatsachen Reflexionen sich finden, welche gleichlautend in unserer Fassung wiederkehren. [. . .] Trägt unsere Veröffentlichung zur Klärung des Urteils über den Biographen Henriettens wesentlich bei, so bringt sie auch über diese selbst manches Neue und Bezeichnende; denn es finden sich in dem vollständigen Text der Jugenderinnerungen Episoden, welche Fürst nicht benutzt oder gar nicht einmal erwähnt hat, und ausserdem ist die Niederschrift unserer Fassung viel anmuthiger und für die Schreiberin charakteristischer, als die verwässerte Umarbeitung ihres Biographen (ebd.: 6 f.).

Den Leser*innen der von Hahn vorgelegten Edition der *Jugenderinnerungen* leuchtete die Kritik unmittelbar ein: Gustav Karpeles schloss sich Hahn an und monierte, „der Biograph Henriettens“ habe „in ganz unverantwortlicher

1 Das handschriftliche Manuskript hatte Herz noch zu Lebzeiten an Luise Wolff verschenkt, aus deren Nachlass es Heinrich Hahn erhielt (vgl. Hahn 1896: 6). Hahn übergab das Manuskript dem ‚Litteraturarchiv in Berlin‘, in dessen Auftrag er es ediert und veröffentlicht hat.

Weise mit [dem Manuskript] gewirthschaftet“ (Karpeles 1897: 221). Hans Landsberg beschied, Fürst habe „eine freie und oft recht willkürliche Bearbeitung des ihm vorliegenden, heute zum größten Teil verschwundenen Materials vorgenommen“, seine Ausgabe enthalte „stark umgeformte autobiographische Notizen“ (Landsberg 1913: 46).

Aus dieser Konstellation haben sich zwei Traditionslinien ergeben: Die erste Linie orientiert sich an Hahns Privilegierung des Manuskripts von Herz’ Hand als maßgeblichem Zeugen und kritisiert die fortgesetzte Rezeption der Ausgabe Fürst, wenn auch nicht nur aus philologischen Gründen. Die zweite Linie hält an dem unvergleichlich umfangreicheren Text der Ausgabe Fürst fest und ignoriert die kaum zu bestreitenden, nicht nur überlieferungsgeschichtlichen Probleme. Die Vertreter*innen der kontroversen Linien kreuzen ihre Klingen bei der Frage, ob die Ausgabe Fürst allein schon deshalb Geltung habe, weil „dort mehr Informationen zur Verfügung stünden“ (Niethammer 1997: 785).

Was also ist das eminent störende und irritierende, das die Ausgabe Fürst nicht erst heute belastet? Fürst selbst hatte konstatiert, dass die Ausgabe zu Dreivierteln auf ‚Materialien‘ basieren soll (mündliche Mitteilungen, Briefe, Tagebücher), die nicht nur nicht überliefert sind, über dessen Wann-auch-immer-Existenz man bereits am Ende des 19. Jahrhunderts nur spekulieren konnte. Fürst räumt den Nutzer*innen seines Bandes keine Möglichkeit ein, zwischen den angeblich vorliegenden vier Quellen (Jugenderinnerungen einerseits, Briefe, Tagebücher, mündliche Mitteilung andererseits) zu unterscheiden. Er hat einen Einheitstext kompiliert, ohne dass eine Binnendifferenzierung die Herkunft eines Satzes, eines Abschnitts oder einer Aussage zulassen würde. Zur Legitimierung seines Vorgehens berichtet Fürst, Henriette Herz sei es auf die Tradierung ihrer mündlichen Mitteilungen angekommen, nachdem sie „nach Vernichtung des größten Theiles ihres Briefwechsels auf die Bedeutung des Verlustes aufmerksam gemacht worden war“ (Fürst 1850: 85; Fürst 1858: 89). Sie habe „auf dem Wege der mündlichen Mittheilung das Verlorene“ (ebd.) ersetzen wollen. Zuletzt merkt Fürst noch folgendes an: „Ausgemerzt ist wenig anderes worden, als was die Diskretion bis jetzt noch mitzutheilen verbietet.“ (Fürst 1850: 86; Fürst 1858: 90)

Die sich aufdrängende Frage nach der Glaubwürdigkeit der Ausführungen Fürsts ist abschließend oder letztgültig nicht zu beantworten, Vorbehalte müssen gleichwohl festgehalten werden. Weder lässt sich nachvollziehen, wann und wie Fürst die mutmaßlichen „mündlichen Mittheilungen“ festgehalten haben könnte, wie er sie in der Folge wiedergegeben hat, noch besteht die Möglichkeit, den angeblichen Gebrauch der heute verlorenen Tagebücher und Briefe etwa anhand von Zitaten oder hervorgehobenen Paraphrasen zu verifizieren. Genau dieser nicht auszuräumende Zweifel an der Überlieferung macht die Ausgaben als solche sowie den vielfältigen Gebrauch derselben bis in die Gegenwart hinein zu einem veritablen Problem.

Es lohnt sich, einige einschlägige paradoxe Formulierungen wiederzugeben, die sich aus der Literatur der 1850er Jahre entnehmen lassen. Sie belegen indirekt, dass Zweifel am Status des Textes, wenn auch eher indirekt, schon bald nach seiner Veröffentlichung bestanden haben. In einer Rezension für die *Blätter für literarische Unterhaltung* wird beispielsweise hervorgehoben, Herz sei derart „bemerkenswert", „daß mitten in den chaotischen Wirbeln unserer politischen Zeit ein Schriftsteller es für angemessen fand ihr Leben zu schreiben und herauszugeben"; und an späterer Stelle heißt es, „der Biograph und die geschilderte Frau [lassen] uns selbst in Zweifel [darüber]", ob die Ehe mit Marcus Herz „glücklich" gewesen sei (Anonym 1851a: 59 f.). Im *Leipziger Repertorium* und im *Morgenblatt für gebildete Leser* heißt es gleichlautend, Herz sei „die Heldin des Buches" (Anonym 1851b: o.S.). Diese Beispiele zeigen exemplarisch, dass ein intuitives Bewusstsein für die spezifische Anlage des Textes vorgelegen hat, insofern die Kategorien durcheinandergehen und es unklar ist, wer (Herz oder Fürst) für was verantwortlich zu zeichnen habe.

3. *Topoi und Interpretation*

Wie schon erwähnt, stellte Fürst den *Lebenserinnerungen* eine etwa 70-seitige Biographie voran (Fürst 1850: 11–84), die zahlreiche exklusive Mitteilungen enthielt und für Historiker*innen und Journalist*innen rasch zum Referenztext wurde. Nicht nur durch die Herausgabe dieser, nicht erst heute umstrittenen Kompilation der *Lebenserinnerungen*, sondern auch durch die Biographie wurde die ‚Nachgeburt' einer Autorin vollzogen, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus „zu einer Symbolfigur der jüdischen Aufklärung und der deutschen Literatur- und Kulturgeschichte" (Lund/Schneider/Wels 2017: 9) avancierte. Andererseits, und mit Recht, hat Peter Seibert darauf hingewiesen, dass Herz' „Lebensgeschichte unter publikationshistorischen Gesichtspunkten [gerade deshalb, M.R.] keineswegs zu den vergessenen und unterdrückten Dokumenten weiblicher Selbstdarstellung" (Seibert 1989: 38) gehört, auch wenn er sich, wiederum überzeugend, dazu veranlasst sieht, „Zweifel an der Identität des erzählenden Ich" (ebd.) anzumelden. Es ist demnach von zentraler Bedeutung, mit Seibert darüber nachzudenken, inwieweit es sich um „Frauenprojektion[en] einer durchweg männlichen Herausgebergruppe" (ebd.) handelt. Damit ist ein zentraler Gesichtspunkt genannt und eine ebenso zentrale Frage aufgeworfen: Verändert das Wissen um die Anteile der „männlichen Herausgebergruppe" (von Fürst bis Schmitz) den Wert oder Status des Textes als Quelle oder Referenz für die Geschlechtergeschichte?

Wie zeitgenössische Nekrologe, Conversations-Lexika, Rezensionen und Feuilletons belegen, hing es gleichwohl nicht vollständig von Fürsts Ausgabe

ab, Henriette Herz einem breiteren Publikum überhaupt bekannt zu machen. Obwohl „ihre Bescheidenheit“ sie davon abgehalten habe, als „selbständige Schriftstellerin aufzutreten“,[2] kursierte der Name, waren ihre historische Bedeutung als ‚erste Berliner Salonière‘ sowie ein Bündel markanter Eigenschaften (Bildung) und Merkmale (Schönheit) durchaus geläufig. Fürsts Ausgabe wirkte gleichwohl wie ein Katalysator, der ein breites Tableau an kulturellen Interessen, nationalen Konkurrenzen und Stereotypen (Berlin vs. Paris), Geschlechter-Topoi und Idealisierungen („vollendete Weiblichkeit“[3]) diskursiv verankerte, an einem konkreten Text gegenwärtig hielt und mit einer historisch verbürgten Person verknüpfte. Das durch die *Lebenserinnerungen* greifbare Leben und schriftlich fixierte ‚Lebenswerk‘ der Henriette Herz wurde mit zahlreichen weiteren, politisch und kulturell brisanten Themen textuell verknüpft oder diskursiv in Verbindung gebracht: Emanzipation und Konversion deutscher Juden, Kontroversen zwischen aschkenasischen und sephardischen Familien, der Widerstand der Romantik gegen die ‚rationalistische Aufklärung‘, das Verhältnis von Ehefrau und Ehemann, von Geist und Körper. Allein die Vielfalt der Themen macht nachvollziehbar, weshalb Henriette Herz wirkungsgeschichtlich zu einer ‚persona‘ ersten Ranges geworden ist, während die äußerst schmale autografe Überlieferung sowie die (nicht erst heute) irritierende Konstitution der *Lebenserinnerungen* kaum in Kontrast dazu gesetzt wurde (ausgenommen Seibert 1989).

Mit Recht konstatieren Hannah Lotte Lund, Ulrike Schneider und Ulrike Wels, dass Herz in mehrfacher Hinsicht (Romantik, Nation, Judentum, Geschlecht) zu einer „bloßen Symbolfigur“ degradiert, demgegenüber als „Akteurin der Berliner Kultur- und Geistesgeschichte“ kaum je untersucht worden sei, es mithin an „wissenschaftliche[n] Zugänge[n]“ mangeln würde, die ihre „Kommunikations-, Wissens- und Handlungsräume“ aufzeigen und analysieren könnten (Lund/Schneider/Wels 2017: 9). Das neue Interesse an den Spezifika von Handlungs- und Kommunikationsräumen, die sich im Begriff der Akteurin kondensieren, lässt sich auch als Reaktion auf die problematische Konstitution vieler Texte deuten. Es lohnt sich aber, im vollen Bewusstsein dieser Schwierigkeiten dafür zu plädieren, das erweiterte historische

2 Schleiermacher hatte Herz 1802 aufgefordert, dass sie sich „recht des Schreibens befleißigen“ solle, sich von Reise-Erinnerungen zu „Erinnerungen aus Deinem Leben“ und zur „Gegenwart Deiner Gedanken und Fantasien“ vorarbeiten könne (Schleiermacher 1802–1803/2005: 93 f.).

3 Vgl. Fürst 1850, 7, 42, 69/Fürst 1858, 7, 44, 72; Anonym 1851a, 60. Auf die Herkunft dieser Konzeption (oder Konstruktion) kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden, zu bedenken wären zumindest vier Gesichtspunkte: 1. Biblische Weiblichkeitsvorstellungen, 2. Frauenbilder, die mit dem Judentum in Verbindung gebracht werden (‚die schöne Jüdin‘), 3. Theorien und Diskurse der Empfindsamkeit im 18. Jahrhundert (u.a. Rousseau), 4. Weiblichkeit und Geselligkeit in der Romantik (u.a. Schleiermacher).

Wissen konsequent in Re-Lektüren der Texte zu investieren und genau dort fruchtbar zu machen. Auch solche Texte, deren Autorschaft umstritten sind oder Standpunkte enthalten, die sich als unhaltbar erweisen, werden als kulturgeschichtliche Fakta gelesen, interpretiert und verstanden.

4. Ausblick

Vor dem Hintergrund der hier nur grob umrissenen Rezeptions- und Forschungsgeschichte, deren gründlichere Aufarbeitung ein Desiderat darstellt, ist noch einmal die Frage aufzuwerfen, um was für eine Ausgabe es sich eigentlich handelt – eine Ausgabe, die entscheidenden Anteil an der Popularisierung Henriette Herz' und der Erzeugung einer ‚Nachwelt' hatte. Ich möchte vorschlagen, das Problemfeld aufzuteilen.

Erstens: Es sollte geklärt werden, wie mit der Überlieferungslage umzugehen ist, was getan werden müsste, wenn beispielsweise eine Neuedition erwogen wird. Wenn es nicht gelingt, weitere Handschriften aufzufinden, dann muss die Edition Fürst als Primärtext aufgefasst und entsprechend interpretiert werden. Etwaige Neuauflagen müssten sich aber sehr viel intensiver als bisher kritisch mit dem Text als solchem befassen und zumindest den Versuch einer Analyse unternehmen – eine Analyse, die sich dem Ziel verschreibt, die Textentstehung sichtbar zu machen.

Zweitens: Die Rezeption von Leben und Wirkung Henriette Herz' ist ganz wesentlich bestimmt durch nicht lediglich darbietende, sondern vielmehr steuernde Ausgaben. Bereits mit der ersten Edition Fürst kamen Zuschreibungen in die Welt, deren Rezeption durch einen wesentlich unkritischen Gebrauch dieser Ausgabe bis in die Gegenwart hinein fortdauert. Das Bild von Herz wurde durch die Darstellung und Komposition dieser Edition entscheidend geprägt, ohne dass es Zeitgenossen oder späteren Leser*innen in den Sinn kam, dass es sich hierbei um die Konstruktion eines Herausgebers gehandelt haben könnte. Eine Analyse solcher Editionen und den durch sie konstruierten Zuschreibungen kann helfen, neue Beurteilungsräume zu schaffen. Andererseits sollte die Vergegenwärtigung der problematischen Überlieferungs- und Editionslage nicht dazu führen, den existierenden Text so, wie er in der Edition Fürst sowie in zahlreichen weiteren Ausgaben vorliegt und greifbar ist, nicht zu lesen und zu interpretieren. Analysen zur Textentstehung sind allerdings mit einem Kommentar zu verknüpfen. Zu kommentieren wären alle Aspekte des Textes, die in den sehr heterogenen Konstellationen der Rezeption bis heute mit Relevanz ausgezeichnet und mit Bedeutung aufgeladen worden sind.

Bibliographie

Anonym (1851a): [Rez.] Henriette Herz. Ihr Leben und ihre Erinnerungen. In: Blätter für literarische Unterhaltung (17.1.1851), S. 59–60.

Anonym (1851b): Zur neuesten Literatur. In: Morgenblatt für gebildete Leser 45 (10.3.1851), o.S.

Fürst, Josef (1850) (Hrsg.): Henriette Herz. Ihr Leben und ihre Erinnerungen. Berlin.

Fürst, Josef (1858) (Hrsg.): Henriette Herz. Ihr Leben und ihre Erinnerungen. Zweite, durchgesehene und vermehrte Auflage. Berlin. Nachdrucke: Leipzig: Zentralantiquariat der DDR 1977; Bremen: Dearbooks 2013.

Hahn, Heinrich (1892) (Hrsg.): Aus dem Nachlaß von Henriette Herz. In: Nord und Süd. Eine deutsche Monatsschrift 63, S. 58–74.

Hahn, Heinrich (1896) (Hrsg.): Jugenderinnerungen von Henriette Herz. In: Mitteilungen aus dem Literaturarchiv in Berlin 5, 1896, S. 141–184.

Heuer, Renate (2002): Art. Henriette Herz [geb. de Lemos], Hofrätin. In: Renate Heuer (Hrsg.): Lexikon deutsch-jüdischer Autoren. Bd. 11. München, S. 158–167.

Janetzky, Ulrich (1984) (Hrsg.): Berliner Salon, Erinnerungen und Portraits. Henriette Herz. Frankfurt am Main, Berlin, Wien.

Karpeles, Gustav (1897): Jugenderinnerungen von Henriette Herz. In: Allgemeine Zeitung des Judenthums 61 (7.5.1897), S. 222–225.

Landsberg, Hans (1913) (Hrsg.): Henriette Herz. Ihr Leben und ihre Zeit. Weimar. Nachdruck: Eschborn bei Frankfurt am Main 1999.

Lund, Hannah Lotte & Schneider, Ulrike & Wels, Ulrike (2017): Einleitung: Zehn Thesen – Für Henriette Herz – gegen den ‚Salon'. In: Dies. (Hrsg.): Die Kommunikations-, Wissens- und Handlungsräume der Henriette Herz (1764–1847). Göttingen, S. 9–20.

Niethammer, Ortrun (1997): Eine annotierte Quellenbibliographie zu Autobiographien von Frauen. Projektskizze zu dem Zeitraum 1700–1800. In: Editionsdesiderate zur frühen Neuzeit. Beiträge zur Tagung der Kommission für die Edition von Texten der Frühen Neuzeit. Zweiter Teil. Hrsg. von Hans-Gert Roloff. Amsterdam, S. 771–786.

Schleiermacher, Friedrich Daniel (1802–1803/2005): Kritische Gesamtausgabe. Fünfte Abteilung. Bd. 6: Briefwechsel 1802–1803. Hrsg. von Andreas Arndt und Wolfgang Virmond. Berlin, New York.

Schmitz, Rainer (2013) (Hrsg.): Henriette Herz. In Erinnerungen, Briefen und Zeugnissen. 2. Auflage. Berlin.

Seibert, Peter (1989): Henriette Herz. Zur Rekonstruktion einer frühen Frauenbiographie. In: Der Deutschunterricht 41, S. 37–50.

II
Textgenetische Deutungen

Zum Verhältnis von Textgenese und Textdeutung, am Beispiel von Ernst Tollers Autobiographie *Eine Jugend in Deutschland*

Peter Langemeyer (Halden)

Abstract: Über die Textgenese von Ernst Tollers Autobiographie *Eine Jugend in Deutschland*, deren erste deutsche Buchausgabe Mitte November 1933 in Amsterdam erschien, war bisher kaum etwas bekannt. Das hat sich mit der Wiederentdeckung zweier vollständiger Textfassungen – einem Typoskriptkonvolut und einem Zeitungsdruck – geändert. Erstmals ist es damit möglich, Aussagen über bestimmte größere inhaltliche Veränderungen zu treffen, die der Autor nach Hitlers Machtübernahme im Exil für die Buchausgabe vorgenommen hat. Im Mittelpunkt des Beitrags werden die Fragen erörtert, in welchem textgenetischen Verhältnis die bis vor Kurzem unbekannten Textfassungen zur Textfassung der ersten Buchausgabe stehen und wie Tollers Eingriffe im Kontext der zeitgeschichtlichen politischen Ereignisse gedeutet werden können. Die folgenden Ausführungen gehören zu dem Vorhaben einer textgenetischen Neuedition der Autobiographie.

Keywords: Textgenese, Textdeutung, Ernst Toller, Autobiographie, Exilliteratur, Gerhart Hauptmann.

1. *Neue Textfunde*

Ernst Tollers Autobiographie *Eine Jugend in Deutschland* wirft ein publikationsgeschichtliches Rätsel auf. Das Werk, in dem der Autor sein Leben bis zur Entlassung aus der Festungshaft im Jahre 1924 erzählt, zu der er wegen seiner Beteiligung an der Münchner Räterepublik verurteilt worden war, erschien Mitte November 1933 als Buch im Amsterdamer Exilverlag Querido (Toller 1933c; vgl. Toller 2018: 993, 996, 999). Fast gleichzeitig – am 13. November – begann die sozialdemokratische *Berner Tagwacht* mit einem Abdruck, der in werktäglichen Fortsetzungen bis zum 21. Dezember erschien (Toller 1933b). Beide Ausgaben sind autorisiert, beide bieten einen integralen Text, beide erwähnen im Vorwort bzw. in der Einleitung dieselbe Zeitangabe, den „Tag der Verbrennung meiner Bücher in Deutschland" (Toller 1933c: XV; Toller 2015: 104), die von der Rezeption bis heute mit der Entstehung bzw. Fertigstellung der Druckvorlage der Buchausgabe verbunden wird. In Inhalt und Umfang jedoch variieren beide Publikationen in signifikanter Weise.

Worin liegt es begründet, dass *Eine Jugend in Deutschland* Ende 1933 in zwei unterschiedlichen Textfassungen auf den Markt kam? Und welcher Veröffentlichung gebührt der Vorrang? Die erste Frage lässt sich beim derzeitigen

Forschungsstand und angesichts der immer noch sehr dürftigen Materiallage nicht beantworten. Es gibt, abgesehen von einigen Briefen Tollers und spärlichen Bemerkungen von Zeitgenossen, kaum Zeugnisse, die über die Publikationsgeschichte von *Eine Jugend in Deutschland* Auskunft geben. Auch der Schweizer Zeitungsdruck wird an keiner Stelle seines überlieferten Werks erwähnt. Dagegen lässt sich die zweite Frage eindeutig beantworten. Dazu ist es jedoch erforderlich, einen Blickwechsel vorzunehmen und sich von der Publikationsgeschichte ab- und der Entstehungs- und Textgeschichte zuzuwenden. Anschließend sollen dann die textgenetischen Verhältnisse etwas näher beschrieben und unter Bezug auf den zeitgeschichtlichen Kontext an einem Beispiel interpretiert werden.

Obwohl der Zeitungsdruck in der *Berner Tagwacht* mit der Vorbemerkung „Erstdruck einer Originalarbeit" versehen wurde, die die Redaktion von dem Dichter „im Manuskript zum Abdruck erworben" habe (Toller 1933b: Nr. 266, Beilage: [2]), es sich also um eine autorisierte und unveröffentlichte Ausgabe handelt, kann es keinen Zweifel daran geben, dass Toller die Textfassung der Buchausgabe für die definitive Fassung seines Werkes gehalten hat, jedenfalls soweit sie den Haupttext betrifft. Dafür spricht, dass Ende 1933, Anfang 1934 (mit der Jahreszahl 1933) bei Querido eine zweite Auflage von *Eine Jugend in Deutschland* erschien, deren Text, abgesehen von paratextuellen Veränderungen, mit dem Text der ersten Auflage nahezu identisch ist und dass die zweite Auflage 1936 im gleichen Verlag unverändert nachgedruckt wurde (Toller 1933d; vgl. Spalek 1968: 14 f.). Das legt die Vermutung nahe, dass der Zeitungsdruck eine Textfassung enthält, die älter als die Textfassung der Buchausgabe ist und die bei ihrem Erscheinen im November 1933 längst obsolet war – eine Vermutung, die durch einen weiteren Textfund bestätigt wird: ein Typoskriptkonvolut aus dem Besitz der Bayerischen Staatsbibliothek.

Sowohl der Zeitungsdruck wie das Typoskriptkonvolut – auf das im Weiteren noch genauer einzugehen sein wird – sind in der Forschung unbeachtet geblieben. Weder Wolfgang Frühwald, dem die erste textkritische Edition von *Eine Jugend in Deutschland* zu verdanken ist (wobei er sich auf den Druck von 1936, also auf die ‚Ausgabe letzter Hand' stützte), die bei Reclam 2011 als gebundene Ausgabe und 2013 – textidentisch, aber mit verändertem Kommentar – als Taschenbuchausgabe erschien, noch die Herausgeber der kritischen Ausgabe des Textes im dritten Band der *Sämtlichen Werke* Tollers, die 2015 bei Wallstein herauskamen (wobei der Text der ersten Auflage, also die ‚Editio princeps' des Querido-Verlags, verwendet wurde), haben die beiden Textfassungen für ihre Kommentare herangezogen. Die editionswissenschaftliche Perspektive hat sich bisher vor allem darauf beschränkt, die auffälligen Veränderungen zu analysieren, die Toller für die zweite Auflage seines Buches an den Paratexten des Erstdrucks vorgenommen hat, also an dem

Titelporträt, der Widmungszeile und der Einleitung, die dann in der zweiten Auflage in ein kurzes Vorwort und ein Nachwort aufgeteilt ist. Dank der neuen Textfunde ist es nun erstmals möglich, auch solche Veränderungen festzustellen und unter einer textgenetischen Fragestellung zu untersuchen, die Toller wenige Monate oder gar Wochen vor der Veröffentlichung des Buches an den Paratexten und am Haupttext seines Buches vorgenommen hat – maßgeblich beeinflusst von den zeitgeschichtlichen Ereignissen: der nationalsozialistischen Machtübernahme und den existenzbedrohenden Folgen, die sie für den Autor hatte: Exil (Februar 1933), Bücherverbrennung (10. Mai 1933) und Ausbürgerung (23. August 1933).

2. Entstehungsgeschichte und textgenetische Verhältnisse

Eingangs einige Bemerkungen zur Textfassung in der *Berner Tagwacht*, in deren Beilage *Eine Jugend in Deutschland* mit der vom Autor in den Buchausgaben nicht verwendeten Gattungsbezeichnung „Roman" publiziert wurde. Was den Zeitungsdruck im vorliegenden Zusammenhang zunächst einmal interessant macht, ist das knappe Vorwort des Autors (Toller 1933b: Nr. 266), steuert es doch Informationen zur Entstehungsgeschichte bei, von denen die Toller-Philologie bis vor Kurzem keine Kenntnis hatte und die zur Folge haben, dass gängige Forschungsmeinungen revidiert werden müssen:

1) Der Autor datiert die Anfänge seiner Arbeit an *Eine Jugend in Deutschland* auf den Zeitpunkt der Entlassung aus der Festung Niederschönenfeld, also auf den Sommer 1924. Das früheste Zeugnis für Tollers Arbeit an seinem Buch, das bisher bekannt war, stammt aus einem Brief an den Journalisten Ludwig Lore vom Januar 1929 (Toller 2018: 797). Daraus hat man geschlossen, dass Toller „die eigentliche Arbeit an seiner Biographie" erst zu diesem Zeitpunkt begonnen habe (Dove 1993: 239).
2) Toller nennt als Anlass für die Beendigung der Arbeit, nachdem er in „neun Jahren viermal" (Toller 1933b: Nr. 266) vergeblich den Versuch unternommen habe, das Buch zu schreiben, Hitlers Ernennung zum Reichskanzler am 30. Januar 1933, die den Autor ins Exil zwang.
3) Toller legt die Fertigstellung des Textes auf den Zeitraum von Februar bis August 1933 fest, wie sich aus den Aufenthaltsorten in der Schweiz bzw. in Jugoslawien ergibt, mit denen er das Vorwort unterzeichnet: „Zuoz, Zürich, Moscia, Dubrovnik" (Toller 1933a: Bl. 5). In der Buchausgabe ist diese Zeile durch die Worte „Am Tag der Verbrennung meiner Bücher in Deutschland" ersetzt (Toller 1933c: XV; Toller 2015: 104). In der Forschung wird dieser Schlusssatz nahezu einhellig, wie bereits erwähnt,

als – mehr oder weniger präzises – Datum im Schaffensprozess aufgefasst, sei es für den Abschluss der „erste[n] Druckfassung des Buches" (Frühwald 2011: 451), für die Fertigstellung des „Manuskripts" (Reimers 2014: 789) oder für den „Anlass" der definitiven „Entstehung des Textes" (Czapla 2018: 24). Alle diese Behauptungen müssen im Licht der jüngsten Textfunde in Frage gestellt werden. Toller verwendet im Zeitungsdruck den Hinweis auf die Bücherverbrennung nicht als Datierung, sondern als Motto. Er macht damit deutlich, dass er sich vom Hitler-Regime durch Publikationsverbot und politische Verfolgung nicht zum Schweigen bringen lassen werde. Wie aus neu entdeckten und erst kürzlich veröffentlichten Briefen hervorgeht, hat der Autor nachweislich bis in den Sommer hinein am Text seines Buches gearbeitet, also ganz in Übereinstimmung mit den im Vorwort des Zeitungsdrucks erwähnten Aufenthalten. Am 4. August 1933 kann er dem österreichischen Schriftsteller Alexander Roda Roda in einem Brief aus Dubrovnik – der letzten der erwähnten Stationen – mitteilen, dass er das „Buch" *Eine Jugend in Deutschland* „[g]rad" „beendet" habe (Toller 2018: 966). Anfang September übergibt er in Zürich das „Manuskript" seinem Freund, dem Querido-Verleger Fritz Landshoff, der es im Spätherbst im deutschsprachigen Programm des Verlags publiziert (Frühwald 2011: 450). Wahrscheinlich hat Toller aber auch später noch Veränderungen am Text für die erste Auflage vorgenommen.

Und damit komme ich zum zweiten Textfund, von dem zwar ungewiss ist, ob er mit dem genannten „Manuskript" identisch ist, der aber zweifellos eine späte Bearbeitungsstufe des Textes der Buchausgabe von *Eine Jugend in Deutschland* enthält und der daher für die Rekonstruktion der Textgenese der Buchausgabe und des Zeitungsdrucks besonders aufschlussreich ist.

Bei diesem Textträger, der, wie der Zeitungsdruck, eine komplette Fassung von *Eine Jugend in Deutschland* bietet, handelt es sich um ein Konvolut aus Typoskripten und Typoskriptdurchschlägen, das 1995 von der Bayerischen Staatsbibliothek antiquarisch erworben und im Juli 2016 online gestellt wurde (Toller 1933a). Die Dokumente sind handschriftlich überarbeitet, überwiegend von der Hand des Autors. Nach Auskunft der Bibliothek war das Konvolut wahrscheinlich spätestens seit 1996 vor Ort im Lesesaal zugänglich.

Erst die Textfassung dieses Konvoluts erlaubt es nun, das entstehungsgeschichtliche und textgenetische Verhältnis zwischen dem Zeitungsdruck und der Buchausgabe eindeutig zu bestimmen. Vergleicht man die drei Textfassungen miteinander, dann lassen sich folgende Feststellungen treffen:

1) Das Konvolut enthält zahlreiche, teilweise mehr als eine Schreibmaschinenseite umfassende Passagen, die weder in der Textfassung des Zeitungsdrucks noch in der Textfassung der Buchausgabe Berücksichtigung gefunden haben und die, soweit ich sehe, auf Deutsch unpubliziert sind.

2) Toller hat für die Buchausgabe Ergänzungen vorgenommen, für die es im Konvolut keine Textgrundlage gibt. Diese Ergänzungen lassen sich nun erstmals identifizieren und einer späten Arbeitsphase zuordnen. Der Autor hat dabei teilweise auf Texte aus früheren Veröffentlichungen zurückgegriffen. Das Konvolut kann daher nicht die einzige Druckvorlage für die Buchausgabe gewesen sein.
3) Das Konvolut umfasst nahezu den gesamten Text des Zeitungsdrucks. Es enthält Ergänzungen und Streichungen, die teils auf den Zeitungsdruck, teils auf die Buchausgabe beschränkt sind, teils aber auch für beide Veröffentlichungen verwendet wurden.

Aus diesen Befunden ergibt sich: Das Konvolut enthält die früheste bekannte vollständige Bearbeitungsstufe von *Eine Jugend in Deutschland*.[1] Der Druck in der *Berner Tagwacht* ist nicht nur älter als der Druck im Querido-Verlag, sondern auch jünger als die in der Bayerischen Staatsbibliothek aufbewahrte Textfassung – genauer: als deren Grundschicht.

Um Tollers Arbeitsweise näher am Text zu verdeutlichen, komme ich noch einmal auf das Vorwort zurück. Für den Abdruck in der Buchausgabe sind in der Textfassung des Konvoluts die Überschrift „Vorwort“ und das Motto „Am Tag der Verbrennung meiner Bücher in Deutschland“ von Hand gestrichen (Toller 1933a: Bl. 4 f.). Die Motto-Worte wandern an den Schluss des Textes und ersetzen dort handschriftlich die Ortsangaben „Zuoz, Zürich, Moscia, Dubrovnik“ (ebd.: Bl. 5). Außerdem sind Auswahl und Anordnung der Absätze verändert sowie handschriftliche Korrekturen vorgenommen.

Das Vorwort besteht aus insgesamt sechs Absätzen. Die ersten drei Absätze sind im Konvolut handschriftlich getilgt. Sie enthalten den Vergleich des Verfassers einer Autobiographie mit einem Chirurgen, der wie dieser fähig sein solle, „die Sonde in schmerzhafte Wunden zu führen“, ohne „doch über der Operation [. . .] Puls und Herzschlag des Operierten [zu] vergessen“ (Toller 1933a: Bl. 4), wie auch nähere Informationen zur Entstehungsgeschichte (s. o.) und einen Hinweis auf Tollers analytisches Erkenntnisinteresse: „Warum es in Deutschland kam, wie es gekommen ist, würde auch dieses Buch zeigen.“ (ebd.) In der Einleitung der Buchausgabe heißt es stattdessen, zeitlich präzisiert und zu einer historiographischen These aus dem „Blick 1933“ (so die

1 Diese These wird auch durch die serbokroatische Übersetzung bestätigt (Toller 1933e). Sie erschien bereits vor der deutschen Veröffentlichung. Erst nach Abschluss des vorliegenden Artikels gelang der Nachweis, dass diese Übersetzung eine Textfassung bietet, die von allen bisher auf Deutsch erschienenen Drucken abweicht. Sie enthält Passagen, die sich sonst nur im Konvolut belegen lassen und dort gestrichen sind. Stichproben erlauben die Hypothese, dass Tollers „Manuskript“, aus dem die Autobiographie laut einer redaktionellen Notiz ins Serbokroatische übersetzt wurde, im Konvolut enthalten ist.

neu ergänzte Überschrift) zugespitzt: „Wer den Zusammenbruch von 1933 begreifen will, muß die Ereignisse der Jahre 1918 und 1919 in Deutschland kennen, von denen ich hier erzähle.“ (Toller 1933c: IX; Toller 2015: 101)[2] Für diese Textstelle gibt es im Konvolut jedoch keinen Beleg; offenbar wurde sie erst später ergänzt.

Die letzten drei Absätze sind im Konvolut beibehalten, weisen aber vereinzelte Veränderungen im Wortbestand von der Hand Tollers auf (Toller 1933a: Bl. 4 f.). Dabei handelt es sich um Ersetzungen, die sowohl im Zeitungdruck wie in der Buchausgabe ausgeführt sind, aber auch um eine kleinere Ergänzung im zweiten Absatz sowie eine Streichung im letzten Satz des dritten Absatzes – letztere ist nur in der Buchausgabe verwendet. Die Absätze sind am linken Rand handschriftlich mit arabischen Ziffern – „2“, „3“, „1“ – versehen, zum Zeichen, dass die Reihenfolge verändert werden soll, wie es dann in der Buchausgabe realisiert ist. Dabei ist der Schlussabsatz vorgezogen – eine Bemerkung zum Genre der Biographie – und an den Anfang gestellt, so dass die Einleitung nun – wirkungsvoller als in der früheren Fassung – mit dem (selbst)kritischen Eingeständnis, politische Fehler gemacht zu haben, und mit dem Appell, den Nationalsozialismus zu bekämpfen, endet:

> Nicht Fehler und Schuld, nicht Versagen und Unzulänglichkeit sollten in diesem Buch beschönigt werden, eigene so wenig wie fremde. Um ehrlich zu sein, muß man wissen. Um tapfer zu sein, muß man verstehen. Um gerecht zu sein, darf man nicht vergessen. Wenn das Joch der Barbarei drückt, muß man kämpfen und darf nicht schweigen. Wer in solcher Zeit schweigt, verrät seine menschliche Sendung. (Toller 1933a: Bl. 4 [inkl. der hs. Überarbeitungen]; vgl. Toller 1933b: Nr. 266; Toller 1933c: XV; Toller 2015: 104)

Toller hat die Ziffer „3“ vor diesem Absatz später wieder gestrichen und durch das Wort „Schluss“ ersetzt. Dem Absatz geht in der Einleitung ein längerer Einschub voran. Toller muss das Konvolut also noch in einer der letzten Arbeitsphasen vor Abschluss der Textfassung der Buchausgabe verwendet haben.

3. Exemplarische Textdeutung

Soweit einige Bemerkungen zu den textgenetischen Verhältnissen zwischen den drei Textfassungen, bei denen ich es hier bewenden lassen muss. Wie die Veränderungen, die Toller für die Buchausgabe am Haupttext vorgenommen

2 In der Buchausgabe folgt diese Ergänzung dem zweiten Absatz, der im Typoskript den vierten bzw., wenn man die Streichungen berücksichtigt, den ersten Absatz bildet. In der zweiten Auflage eröffnet die Ergänzung das Nachwort (Toller 1933d: 288).

hat, von den zeitgeschichtlichen Ereignissen des Jahres 1933 geprägt waren und in deren Kontext gedeutet werden können, soll abschließend exemplarisch an einem Einschub über Gerhart Hauptmann gezeigt werden, in dem sich das Echo einer teils privat in Briefen, teils öffentlich geführten Auseinandersetzung über das Verhalten des Dichters zum Nationalsozialismus vernehmen lässt. Eine Vorlage für diesen Einschub ist nicht überliefert.

Toller ergänzt den Passus im Kapitel *Auflehnung*, in dem er ein Erlebnis schildert, das für seine Entwicklung vom kriegsbegeisterten Patrioten zum Pazifisten und revolutionären Sozialisten besonders wichtig war. Im Herbst 1917 nimmt er an einer von dem Verleger Eugen Diederichs veranstalteten kulturpolitischen Tagung auf Burg Lauenstein in Thüringen teilt. Das Thema lautet „Das Führerproblem im Staat und in der Kultur". Die Veranstaltung ist prominent besetzt. Die Eröffnungsrede hält Max Weber. Dennoch ist Toller von der Tagung „tief enttäuscht. Grosse Worte wurden gesprochen, nichts geschah. Der Krieg geht weiter." (Toller 1933a: Bl. 74; Toller 1933b: Nr. 278, Beilage: [1]) In der Buchausgabe ist – zwischen den Wörtern „nichts geschah" und „Der Krieg" – ein längerer, durch Leerzeilen abgetrennter Absatz über Gerhart Hauptmann eingefügt, dessen Werk er schon als Schüler bewundert hat, wie er in einem früheren Kapitel schildert (vgl. Toller 1933c: 29 f.; Toller 2015: 121 f.):

> Alle schweigen. Wer wird endlich sprechen? Vielleicht der Dichter der *Weber*, Gerhart Hauptmann? Zum hundertjährigen Gedenken der Völkerschlacht bei Leipzig hatte er ein Festspiel geschaffen, das den Zorn der Hohenzollern erregte, es verdammte den Krieg und pries den Frieden. 1914 hatte ihn, gleich vielen anderen deutschen Dichtern, das Fieber der Zeit verwirrt, Kriegshymnen dichtete er und Soldatenlieder. Jetzt, nach diesen Jahren des Mordens, muß er zu sich gefunden haben. Ich schreibe ihm einen Brief. Sie dürfen nicht länger schweigen, schreibe ich, Ihr Werk verpflichtet Sie, wir jungen Menschen warten auf das Wort eines geistigen Führers, an den wir glauben, Sie haben sich täuschen lassen, wer tat es nicht, jetzt müssen Sie, der Dichter des leidenden Menschen, Ihren Irrtum bekennen, Ihr Wort wirkte mächtiger als der Appell der Generale, es wäre der Ruf zum Frieden, es würde die Jugend Europas sammeln.
>
> Keine Antwort kam von Gerhart Hauptmann. (Toller 1933c: 88 f.; Toller 2015: 158 f.)

Toller erklärt seine Enttäuschung damit, dass der Dichter schweigt – zum Krieg, aber auch gegenüber dem Briefschreiber. Das ist der Standpunkt des erlebenden Ich und beschränkt auf das Jahr 1917. Hauptmann hatte allerdings an der Tagung gar nicht teilgenommen. Und der Brief ist in seinem literarischen Nachlass, der in der Staatsbibliothek zu Berlin verwahrt wird, nicht nachweisbar. Es bleibt also offen, ob er Tollers brieflichen Appell erhalten hat. Mit dem Einschub in *Eine Jugend in Deutschland* wechselt die Perspektive zum erzählenden Ich des Exils. Der Dichter ist nicht Teil von Tollers Biographie, sondern

Hauptmanns Biographie ist Teil derselben Zeitgeschichte, zu der auch Tollers Buch gehört. Den eigentlichen Anlass für die Textergänzung dürfte ein Presseartikel aus dem Sommer 1933 gegeben haben.

Anfang Juni veröffentlicht der österreichische Schriftsteller und Publizist Stefan Großmann (der 1919 eine Monographie über Tollers Hochverratsprozess publiziert hatte) in verschiedenen deutschsprachigen Zeitungen außerhalb des Reiches einen „Offenen Brief an Gerhart Hauptmann", in dem er den Dichter mit der Frage konfrontiert: „Können Sie schweigen?" (Großmann 1933). Der Kritiker lässt die Maßnahmen Revue passieren, die die Nationalsozialisten zur Festigung ihrer Machtstellung ergriffen haben, darunter besonders solche, die das Kulturleben betreffen: die Bücherverbrennungen, die Ausbürgerungen, die Säuberungen in der preußischen Dichterakademie, die Gleichschaltung der Theater und Verlage und anderes mehr. Toller nimmt den Vorwurf des Schweigens in seiner Textergänzung auf und verlängert ihn in die Vergangenheit, ganz im Sinne der für die Einleitung zur Buchausgabe ergänzten These, dass der „Zusammenbruch von 1933" aus der jüngeren Geschichte zu erklären sei: aus dem Versagen der Sozialdemokratie bzw. der Arbeiterparteien, aber auch der bürgerlichen Intelligenz (um zwei für Toller wichtige gesellschaftliche Gründe zu nennen), und aus persönlichen Fehlern – eigenen, wie oben zitiert, und fremden, wie denjenigen Hauptmanns. Der Autor erinnert daran, dass der Nobelpreisträger in der Vergangenheit schon einmal die an ihn gestellten moralisch-politischen Erwartungen enttäuscht hatte und schlägt einen Bogen zu dem in der Einleitung formulierten Verdikt: „Wer in solcher Zeit schweigt, verrät seine menschliche Sendung."

Frühwald kommt in seiner vergleichenden Untersuchung der beiden Buchauflagen zu dem Deutungsergebnis, dass die von Toller nach dem Erscheinen der Erstveröffentlichung an den Paratexten vorgenommenen Veränderungen „die Akzente von der literarisch-ästhetischen Ebene stärker auf die kämpferisch-propagandistische" verschöben (Frühwald 1973: 491; vgl. Frühwald 2011: 441). Dabei tritt zugleich das Persönliche hinter das Politische zurück. Die neuen Textfunde erlauben es, diese Tendenz zurückzudatieren. Bereits durch die Veränderungen, die Toller während des Exils vor der Veröffentlichung der ersten Buchausgabe vornimmt, wird der politisch-zeitkritische Charakter der Autobiographie verstärkt und dem Werk in zunehmendem Maße eine antinazistische Stoßrichtung gegeben.

Ich schließe meinen Beitrag mit Danksagungen. Mein Dank gilt besonders Herrn Gregor Ackermann (Aachen), der den Zeitungsdruck bei Recherchen in der *Berner Tagwacht* wiederentdeckte. Er machte mich auf den Fund aufmerksam und überließ mir auch großzügigerweise seine Photokopien. Danken möchte ich weiterhin Herrn Sebastian Brenninger, Frau Juliane Trede und Herrn Dr. Wolfgang-Valentin Ikas von der Abteilung Handschriften und Alte

Drucke der Bayerischen Staatsbibliothek München für bereitwillige Auskünfte zum Typoskriptkonvolut.

Bibliographie

Czapla, Ralf Georg (2018): Hagiografische Schreibweisen im literarischen Selbstbild. Zu Ernst Tollers *Eine Jugend in Deutschland*. In: „. . . doch nicht nur für die Zeit geschrieben“. Zur Rezeption Ernst Tollers. Person und Werk im Kontext. Hrsg. von Michael Pilz, Veronika Schuchter und Irene Zanol. Würzburg (= Schriften der Ernst-Toller-Gesellschaft. 8), S. 23–36.

Dove, Richard (1993): Ernst Toller. Ein Leben in Deutschland. Aus dem Engl. von Marcel Hartges. Göttingen.

Frühwald, Wolfgang (1973): Exil als Ausbruchsversuch. Ernst Tollers Autobiographie. In: Die deutsche Exilliteratur 1933–1945. Hrsg. von Manfred Durzak. Stuttgart, S. 489–498.

Frühwald, Wolfgang (2011): Nachwort. In: Toller, Ernst (2011), S. 435–467.

Großmann, Stefan (1933): Können Sie schweigen? Offener Brief an Gerhart Hauptmann. In: Arbeiter-Zeitung. Wien. Jg. 46, Nr. 153 (04.06.1933), S. 3.

Reimers, Kirsten (2014): Ernst Toller. Eine Jugend in Deutschland. In: Literatur für die Schule. Ein Werklexikon zum Deutschunterricht. Hrsg. von Marion Bönnighausen und Jochen Vogt unter Mitarbeit von Dirk Hallenberger. Paderborn, S. 789 f.

Spalek, John M. (1968): Ernst Toller and His Critics. A Bibliography. Charlottesville.

Toller, Ernst (1933a): Eine Jugend in Deutschland [Konvolut aus handschriftlich überarbeiteten Typoskripten und Typoskriptdurchschlägen]. Signatur: BSB-Hss Cgm 9192 (http://daten.digitale-sammlungen.de/~db/0010/bsb00106049/images/, Abruf 19.05.2021).

Toller, Ernst (1933b): Eine Jugend in Deutschland. Roman. In: Berner Tagwacht. Offizielles Publikationsorgan der sozialdemokratischen Partei der Schweiz. Jg. 41, 1933, Nr. 266 (13.11.1933) bis Nr. 299 (21.12.1933), Beilage.

Toller, Ernst (1933c): Eine Jugend in Deutschland. Amsterdam.

Toller, Ernst (1933d): Eine Jugend in Deutschland. [2. Aufl.]. Amsterdam.

Toller, Ernst (1933e): Jedna mladost u Nemačkoj. Roman. Preveo Iz nemačkog rukopisa P. Bihaly. Nacrt za korice: P. Bihaly. [Aus dem deutschen Manuskript übersetzt von P. Bihaly. Einbandgestaltung: P. Bihaly] Belgrad: Nolit 1933 (= Biblioteka Nolit. 32).

Toller, Ernst (1936): Eine Jugend in Deutschland. 2. Aufl., 4.–7. Tsd. Amsterdam.

Toller, Ernst (2011): Eine Jugend in Deutschland. Hrsg. und kommentiert von Wolfgang Frühwald. Stuttgart.

Toller, Ernst (2013): Eine Jugend in Deutschland. Hrsg. und kommentiert von Wolfgang Frühwald. Stuttgart (= Universal-Bibliothek. 18688).

Toller, Ernst (2015): Eine Jugend in Deutschland. In: Ernst Toller: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Dieter Distl u.a. 5 Bde. (in 6). Bd. 3: Autobiographisches und Justizkritik. Hrsg. von Stefan Neuhaus und Rolf Selbmann unter Mitarbeit von Martin Gerstenbräun, Michael Pilz, Gerhard Scholz und Irene Zanol. Göttingen, S. 97–273 [Text] und S. 639–678 [Kommentar].
Toller, Ernst (2018): Briefe 1915–1939. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Stefan Neuhaus u.a. 2 Bde. Göttingen.

Rose Ausländers unveröffentlichte Gedichte: Herausforderungen und Möglichkeiten einer Lyrik-Edition

Annkathrin Sonder (Wuppertal)

Abstract: Als die bukowinadeutsche Dichterin Rose Ausländer (1901–1988) am 3. Januar 1988 im Düsseldorfer Nelly-Sachs-Haus verstarb, hinterließ sie einen etwa 20.000 Blatt umfassenden Nachlass, der bis heute einige unveröffentlichte Konvolute enthält. Exil und häufige Ortswechsel führten dazu, dass die Dichterin zu ihren Lebzeiten lediglich eine geringe Anzahl ihrer Texte in deutschsprachigen Zeitungen und Feuilletons publizieren konnte, so dass die Herausgabe ihres Werks erst ab 1976, als sie bereits 75 Jahre alt war, begann. Aufgrund von Rose Ausländers Arbeitsweise, auch bereits erschienene Gedichte in größeren Zeitabständen weiter zu bearbeiten, entstanden gegenüber den ersten Entwürfen teilweise stark geänderte und stilistisch modifizierte Fassungen, deren textdynamische Relationen bislang in keiner wissenschaftlichen Edition aufgearbeitet wurden. Dieser Beitrag richtet daher den Blick auf die Schreib- und Bearbeitungsphasen der Dichterin in ihren unveröffentlichten Entwürfen und lässt durch die textgenetische Lektüre des Gedichts *Rühmen* neue interpretatorische Rückschlüsse auf die Entwicklung von Motiven sowie die Schreibpraxis Rose Ausländers aufscheinen.

Keywords: Textgenese, bukowinadeutsche Lyrik des 20. Jahrhunderts, Schreibprozessforschung, Handschriftenanalyse, Lyrikedition und -interpretation.

1. Einführung: Rose Ausländers Schreibphasen

Die in Czernowitz geborene Dichterin Rose Ausländer (1901–1988) hat beinahe ihr ganzes Leben lang für die Schublade geschrieben. In ihrem etwa 20.000 Blatt umfassenden Nachlass im Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf befinden sich daher vielfältig bearbeitete, in großen Teilen noch unerschlossene Autographe mit markanten Schreibspuren, die in zahlreichen Heimat- und Exilstationen, vor allem aber in Czernowitz, Wien, Rumänien, den USA und Deutschland entstanden und bisher in keiner Edition zugänglich sind.

Wie hat Rose Ausländer geschrieben und welche kulturhistorischen Impulse und Begegnungen haben stilistische Umschwünge in ihren Schreibprozessen hervorgerufen? Dies sind zwei zentrale Forschungsfragen, die sich angemessen nur mit Blick auf das Material bzw. dessen Vermittlung in einer explizit die Textentwicklung fokussierenden Edition beantworten lassen.

Rose Ausländers Nachlassverwalter und Verleger Helmut Braun hat als Ordnungskriterium ihres umfangreichen Nachlasses eine zeitliche Einteilung in vier Schreibphasen vorgenommen, die stilistische, ästhetische und

thematische Zäsuren im Gesamtwerk der Dichterin wiedergeben und als Anhaltspunkte für die chronologische Folge der Gedichte in seiner Leseausgabe, den *Gesammelten Werken,* dienen.[1]

Es soll gezeigt werden, welche produktions- und rezeptionsästhetische Bedeutung von den Handschriften Rose Ausländers ausgeht, inwiefern die editorische Erschließung der verschiedenen Arbeitstechniken der Autorin – wie etwa ihre systematische Reduktion der Verse – zu neuen literaturwissenschaftlichen Erkenntnissen führt und wie dies mit den einzelnen Schreibphasen zusammenhängt.

2. Forschungsperspektive: Die unveröffentlichten Entwürfe im Nachlass

Die Auseinandersetzung mit einem Untersuchungskorpus von 65 gänzlich unveröffentlichten Gedichten, die in 540 Textträgern überliefert sind, stellt einerseits eine methodische Herausforderung für die Edition dieser Gedichte dar, bietet aber andererseits die Möglichkeit, exemplarisch aufzuzeigen, welches Erkenntnispotential die Erforschung der Entstehungsdimension der Gedichte Rose Ausländers für ihre literaturwissenschaftliche Untersuchung eröffnet. Denn neben der Frage, wie sich die prozessualen Transformationen eines Textes im Verlauf seiner Ausarbeitung adäquat und benutzerfreundlich in einem kritischen Apparat erfassen lassen, steht die methodische Reflexion, wie das dichte Geflecht miteinander korrespondierender Varianten vermittelt werden kann, damit der Rezipient eine fundierte Einsicht in die Entstehung des jeweiligen Gedichts erhält. Diese Grundhaltung, das Schreiben der Autorin als Vermittlung verschiedener konzeptueller Gedankengänge zu deuten, die sich im Schreibakt selbst niederschlagen und sich in dessen Prozesshaftigkeit rezeptionsästhetisch kontinuierlich aktualisieren, bestimmt das Konzept der gerade im Entstehen begriffenen textgenetischen Edition im Rahmen meiner Dissertation (Sonder o.J.). Das Forschungsinteresse verlagert sich damit maßgeblich von der Rezeption eines einzigen verbindlichen Gedichttextes hin zur Enthierarchisierung sowie Pluralisierung des Textes und bewegt sich somit von der Rezeption eines endgültigen Textes hin zu einer prozessualen Lektüre verschiedener Textzustände. Die Vermittlung des komplexen,

1 Eine Hauptschwierigkeit in der editorischen Arbeit am Nachlass besteht darin, dass Rose Ausländer die Entstehung ihrer Gedichte selten datierte bzw. teilweise auch erst nach deren Publikation ein Datum auf den Autographen vermerkte. Auf die biographischen Aspekte, in deren Kontext die einzelnen Schreibphasen stehen, soll hier nicht im Detail eingegangen werden. Sie sind, ebenso wie die zeitliche Einteilung der Schreibphasen, von Helmut Braun geschildert worden. Vgl. hierzu Braun 2008a sowie Braun 2008b.

hochgradig dynamischen Entstehungsprozesses der Texte Rose Ausländer avanciert damit zum eigentlichen „Kernstück“ (Martens 1971: 171) der kritischen Edition.

2.1 Die Relevanz der Paratexte auf den Autographen

Auf Rose Ausländers unveröffentlichten Entwürfen finden sich zahlreiche marginale Paratexte, die gemeinsam mit dem literarischen Text auftreten, ohne in einem strikten Sinne zu ihm zu gehören. Ihre Rolle, auf den Haupttext zu verweisen, ist dabei äußerst vielfältig: Einerseits explizieren sie eine konkrete Entstehungsreihenfolge durch die Bezifferung der einzelnen Dokumente („1“, „2“ usw.), wodurch sie die chronologische Folge der Lektüre verschiedener Textzustände markieren. Andererseits zeichnen sich in den Arbeitsnotizen paratextuelle Hinweise auf die Autorschaft Rose Ausländers ab, indem diese Publikationsüberlegungen bzw. -verbote sowie Arbeitsroutinen der Dichterin erkennen lassen: So hält sie beispielsweise auf dem Durchschlag eines nicht erhaltenen Typoskripts (*T5d1) des in 16 Textträgern überlieferten Gedichts *Auf der Sternwarte* abwechselnd in Kurz- und Langschrift fest: „**Auswahl?** Jahresring xx**? Korrektur? Abschriften machen**“ (vgl. Abb. 1).[2]

Die Tatsache, dass diese Arbeitsnotiz auf dem chronologisch zuletzt entstandenen Entwurf platziert ist, impliziert dabei einerseits, dass Rose Ausländer zum Entstehungszeitpunkt der letzten Fassung des Gedichts überlegte, dieses in der renommierten Zeitschrift *Jahresring. Beiträge zur deutschen Literatur und Kunst der Gegenwart* zu veröffentlichen, in der sie zwischen 1971 und 1988 mit insgesamt 57 Beiträge vertreten war (*Jahresring* 1972–1988).[3] Andererseits markiert der Marginaltext den Status des Entwurfs als unabgeschlossen; denn eine erneute Korrektur sowie weitere Abschriften hätten oder haben zu weiteren Textträgern und Änderungen geführt, die entweder nicht mehr zur Umsetzung kamen oder schlicht nicht überliefert sind.

2 Der maschinenschriftliche Durchschlag *T5d1 findet sich in der Sammelmappe Inventarnr. HHI.88.G.1000.91, Nachlass Rose Ausländer, Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf. Fettdruck zur Identifizierung jener Zeichen, die in Gabelsberger Kurzschrift verfasst sind.

3 Zum Austausch Rose Ausländers mit dem Herausgeber Hans Bender vgl. den bereits edierten Briefwechsel (Ausländer & Bender 2009). Alle relevanten Jahrgänge des *Jahresring* wurden auf die Erstpublikation des Gedichts hin überprüft – mit negativem Befund. Warum Rose Ausländer *Auf der Sternwarte* dort letztendlich nicht publizierte, ist nicht bekannt.

Auf der Sternwarte

Von der Sternwarte
hinauf - und hinabgesehn
so viel Fremde unten
oben so viel Schwärze
von Strahlen durchbrochen

Wir auf der Sternwarte
suchen oben
einen Halt für den Himmel

sehen unten
zahllose Babelstationen
das Dunkel von Lichtern durchbrochen
ausgebreitet über fünf Kontinente
voll heimatlicher Fahnen
und ~~rhetorischen~~ Glück
geheuchelten

! Rose Ausländer

Abb. 1: Marginaltexte des Entwurfs *T5d1, *Auf der Sternwarte* (Inventarnr. HHI.88.G.1000.91, Nachlass Rose Ausländer, Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf)

Eine Reihe ebenfalls in Gabelsberger Kurzschrift realisierter Randnotizen auf den nacheinander verschriftlichten Manuskripten M^1, M^2 und M^3 des Gedichts *Blindenbaum*[4] ermöglicht darüber hinaus, den Arbeitsprozess der Dichterin exakt rekonstruieren zu können: „**abgeschrieben**" „**umgeschrieben**" „**mit der Hand**" lauten die Notizen auf dem chronologisch ersten Entwurf M^1. Hiernach entstanden die Handschriften M^2 sowie M^3, auf denen sie am oberen Blattrand „**Zum Tippen gegeben**" vermerkte. Erst nachdem Rose Ausländer die Manuskripte aller Voraussicht nach im Literarischen Verlag Braun hatte maschinenschriftlich abtippen lassen, passte sie die bereits bestehende Randnotiz gemäß der nun geänderten Textträgerordnung an: „**~~Zum Tippen herausgenommen~~ getippt**". In diesem Fall bestätigen die zu Ordnungszwecken des Materials genutzten Anmerkungen Rose Ausländers Schreibpraxis, die ihr Verleger Helmut Braun nach dreizehnjähriger Zusammenarbeit folgendermaßen schildert:

> Unter anderem wurde in meinem Verlag (Literarischer Verlag Helmut Braun, Köln) von 1975 bis 1980 eine Vielzahl von Manuskripten Rose Ausländers abgeschrieben. Diese Typoskripte mussten mit fünf Durchschlägen erstellt werden. Mit diesen sechs Blättern arbeitete die Dichterin weiter und erstellte parallele Fassungen, von denen dann wieder eine vorgelegt wurde, um ein neues Typoskript zu erstellen. Dies konnte die Endfassung sein oder die Bearbeitung ging weiter (Braun 2008b: 59).

Die fast ausschließlich in Gabelsberger Kurzschrift verfassten Metakommentare auf den Entwürfen der Autorin sind bislang vermutlich aufgrund der Komplexität des Kurzschriftsystems nicht erschlossen worden und werden in der gerade entstehenden textgenetischen Edition von 65 Entwürfen erstmals transkribiert und, sofern möglich, kommentiert.[5] Da sie Teil eines Kommunikationsprozesses sind, der sowohl die Position der Autorin verdeutlicht als auch die Rezeption des literarischen Werkes steuert, sind sie für die Deutung der im Entwurf verbliebenen Handschrift konstitutiv: Das ‚Werk' – das

4 Die Manuskripte befinden sich in der Sammelmappe mit der Inventarnr. HHI.88.G.1000.180, Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf. Fettdruck zur Identifizierung jener Zeichen, die in Gabelsberger Kurzschrift verfasst sind.

5 Die Gabelsberger Kurzschrift war zu Beginn des 20. Jhs. eine weit verbreitete Form der Stenographie, die heute nur noch von einer Handvoll Experten entziffert werden kann. Rose Ausländer nutzte sie rege für ihre Marginaltexte während des Schreibprozesses an ihren Gedichten oder für Notizbucheinträge, seltener für das Verfassen ganzer Gedichttexte oder von Varianten. Es ist bisher nicht bekannt, in welchem beruflichen Umfeld die Dichterin das System der Gabelsberger Kurzschrift erlernte, vermutlich kam sie aber bereits im Zuge ihres Berufsabschlusses an der Germinal-Handelsschule der Wiener Kaufmannschaft in Wien mit der schnellen Notationsweise in Kontakt.

Gedicht – und das ‚Beiwerk' – die paratextuellen Anmerkungen der Dichterin – stehen folglich in einem wechselseitigen Verhältnis zueinander. Denn die Paratexte erhalten trotz des Transfers der Handschrift in die Buchedition deren singulären, material gegebenen Überlieferungsstatus als *res non confecta*, als letztlich nicht bis zur Veröffentlichung gelangtes literarisches Werk. Insofern kommt ihnen für jede Rezeption eine weichenstellende Rolle zu, da sie die bisher nicht erforschte Positionierung Rose Ausländers gegenüber ihrer ‚Gedichtwerkstatt' verdeutlichen und hierbei auf Arbeitsstrategien und Schreibpraktiken der Dichterin schließen lassen.

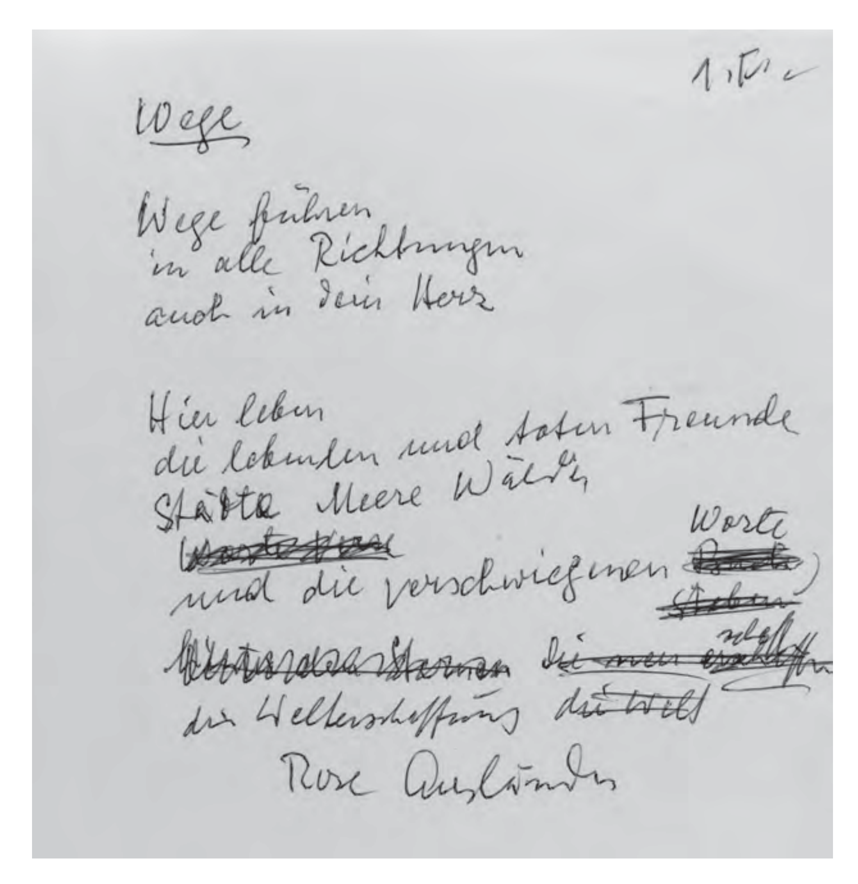
2.2 Rose Ausländers ‚Fassungen' als textgenetische Einheiten im Entwurfsprozess

Rose Ausländer beschreibt in ihren *Notizen zur Situation des alternden Schriftstellers* von 1973 ihre Arbeitsweise folgendermaßen:

> Mein *Arbeitstempo* ist sehr schnell *und* sehr langsam: Die erste Fassung eines Textes – Lyrik oder Kurzprosa – erfolgt meistens in wenigen Minuten. Dann beginnt die tagelange, wochen- und manchmal jahrelange Arbeit, das Be- und Umarbeiten. Von manchen Gedichten mache ich zwanzig Fassungen, bis eine mich befriedigt – oder keine. (GW II, 15: 104. Hervorh. i. O.).

Das poetische Verfahren der Dichterin, in ‚Fassungen' zu denken und zu arbeiten, spiegelt sich in der Entstehungsgeschichte ihrer unveröffentlichten Gedichtentwürfe wider: Gemäß der zitierten poetologischen Passage entstand meist eine rasche, aber stets zusammenhängende erste Niederschrift eines Gedichts handschriftlich auf Manuskripten oder maschinenschriftlich auf Typoskripten, die sie in Durchschlägen vervielfältigte, parallel weiterbearbeitete oder in der Grundschicht beließ. Zusätzlich systematisierte Rose Ausländer ihre teils parallelen, teils zeitlich versetzten Entwürfe durch Marginaltexte, die die jeweilige chronologische Fassungsangabe („1 F, 2 F" usw.) enthalten (vgl. Abb. 2 & Abb. 3).[6]

6 Vgl. die chronologisch nacheinander entstandenen Handschriften M^1 sowie M^2 des Gedichts *Wege* (Inventarnr. HHI.88.G.1000.2151, Nachlass Rose Ausländer, Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf), die Rose Ausländer dementsprechend am oberen Blattrand mit „1 F" sowie „2 F" beschriftete. Damit geht aus den Marginaltexten ein eigenes Ordnungssystem der Autorin hervor, mit dessen Hilfe sie die einzelnen Phasen des Entwurfsprozesses expliziert und in eine chronologische Folge bringt.


1 F

Wege

Wege führen
in alle Richtungen
auch in dein Herz

Hier leben
die lebenden und toten Freunde
Städte Meere Wälder
und die verschwiegenen Worte
die Welterschaffung
Rose Ausländer

Abb. 2: Fassungsangabe „1 F“ im Entwurf M[1] des Gedichts *Wege* (Inventarnr. HHI.88.G.1000.2151, Nachlass Rose Ausländer, Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf)

In den meisten Fällen lässt sich aufgrund dieser Vorgehensweise sowohl dokumentinterne als auch dokumentübergreifende Varianz beobachten, die wiederum teils bestätigt oder teils revidiert in eine neue, kompositorisch zusammenhängende Bearbeitungsschicht (= Fassung) mündet. Die von Rose Ausländer sowohl in poetologischen Zeugnissen als auch paratextuell als Fassungen bezeichneten Texte unterbrechen damit kurzzeitig den dynamischen und fluiden Schreibprozess. Sie sind als Kristallisationsmomente im Prozess der Textentstehung einzustufen, in denen das Kunstwerk zu einer *vorläufigen*, von der Dichterin selbst durchgeführten *konsistenten* Umsetzung gelangt, die dann entweder weiterbearbeitet, als endgültig befunden oder aus nicht rekonstruierbaren Gründen abgebrochen wird.

✓ 2F

Wege

Wege führen
in alle Richtungen
auch in dein Herz

Hier leben
die lebenden und toten Freunde
Städte Meere Wälder
und die verschwiegenen Worte
der Weltenschaffung

Rose Ausländer

Abb. 3: Fassungsangabe „2 F“ im Entwurf M² des Gedichts *Wege* (Inventarnr. HHI.88.G.1000.2151, Nachlass Rose Ausländer, Heinrich-Heine-Institut, Düsseldorf)

Im genetischen Prozess bezeichnen sie damit, was Gunter Martens für die ‚Textstufe' feststellt, nämlich den „jeweiligen Zustand eines Textes, der im Verlauf der Textbildung erreicht worden ist" (Martens 2013: 129).[7] Somit trägt weder eine Ausgabe erster noch letzter Hand diesen herausgestellten Textzuständen Rechnung, vielmehr erlaubt allein die gleichberechtigte Aufnahme sämtlicher überlieferter Fassungen in die kritische Edition, den im Entwurf verbliebenen Gedichttext als ein hochgradig instabiles Kontinuum zu rezipieren.

Entscheidend ist im Hinblick auf den editorischen Umgang mit dem nachgelassenen Material zweierlei: nämlich zum einen, dass die Wiedergabe einer Fassung diese als statische ‚Insel' in der Überlieferung herausstellt, zum anderen aber durch eine synoptische Ansicht den vergleichenden Blick auf die verschiedenen Textzustände zulässt. Dieser Grundsatz folgt der Zielsetzung, den Schreibprozess in all seinen Entwicklungsstadien bzw. seiner Pluralität darzustellen und hierbei auf die gegebene „Doppelcharakteristik des Werkes aus Dynamik und Abgefasstheit" (Stäblein & Stralla 2019: 156) aufmerksam zu machen. Denn während die Fassungen auf den ersten Blick als statische Textzustände in der Gedichtentstehung erscheinen, repräsentieren sie auf den zweiten Blick ebenso wie die vielfältigen Überarbeitungsprozesse eine dynamische Textdimension, die als solche auch in der Edition selbst abgebildet werden muss: Ergänzungen, Streichungen und Umstellungen bewirken eine vielschichtige, beständig im Fluss befindliche Interaktion der einzelnen Zeichen und Textelemente. Als Medien künstlerischer Produktion sind die nachgelassenen Entwürfe nicht nur durch Ausschnitthaftigkeit, sondern auch durch Zeitlichkeit geprägt, denn das, was wir als die Texte eines Gedichts wahrnehmen, entspricht lediglich einer Momentaufnahme in einem fortlaufenden Entstehungsprozess.

Es handelt sich folglich bei den einzelnen Fassungen um keine irreversiblen ‚Endprodukte' des Schreibens, sondern um syntagmatisch geschlossene Textzustände in einem insgesamt hochgradig fluiden Schreibprozess. Rose Ausländers Ordnungsprinzip, das sich am Material durch maschinelle oder handschriftliche Umschriften sowie teilweise zusätzliche Notate in den Marginaltexten der Autographe abzeichnet, verdeutlicht, dass der Entstehungsprozess eines Gedichtes nicht innerhalb einer Fassung als abgeschlossen zu gelten hat, sondern nur *temporär* eine zusammenhängende *vorläufige* Konzeption durch die Autorin erreicht hat. Die Darstellung verschiedener Textzustände

7 Es mag irritieren, dass genau diese Beschreibung eines temporären Textzustandes, den Martens für die Textstufe bestimmt, auch für die von Rose Ausländer per Autorinnenkommentar als Fassungen bezeichneter Texte gilt. Da die Dichterin zur Systematisierung ihrer Entwürfe ausschließlich auf den Terminus der Fassung zurückgreift, soll dieser auch als Terminus der gerade entstehenden textgenetischen Edition dienen und nicht durch den Begriff der Textstufe ersetzt werden.

stellt alleine zwar keine vollständige Rekonstruktion des gesamten überlieferten Schreibprozesses dar, doch bietet sie „als heuristisches Instrument dem Leser in der Fülle des Materials durchaus eine Orientierungshilfe. [. . .] Die Fassung liefert ihm sozusagen eine Zwischenreinschrift und zieht ein Resümee aus den bisherigen Änderungen“ (Wix 2015: 409). Als kompositorisch zusammenhängende Einheit ist der Fassung damit ein heuristischer Wert im Textfluss zu attestieren, der in der Fülle des Materials zu einer vorläufigen, von der Autorin selbst vorgenommenen textuellen Ordnung des bisher Geschriebenen führt.

2.3 Textgenetische Lektüre des Gedichts Rühmen

„Textgenetische Lektüre bedeutet Lesen, Ausbuchstabieren von Schreibprozessen“ (Fanta 2014: 42) und setzt damit methodologisch eine Auseinandersetzung mit der Fluktuation handschriftlicher Topographien voraus. Damit stehen die Schreibprozesse zur Disposition, die sich im *Dossier génétique* der Dokumente abzeichnen,[8] und mit ihnen die Frage, *was* ein Textelement bedeuten kann und *durch welche* Änderungen diese Bedeutung hervorgerufen wird. Der besondere Reiz der unveröffentlichten Entwürfe Rose Ausländers besteht darin, dass sie in ihrer handschriftlichen Materialität, d. h. in ihrer flüchtigen Fixierung auf dem Papier, Mehrdeutigkeiten enthalten, die nur mit Blick auf den gesamten Produktionsprozess eines Gedichtes erkennbar werden. Welchen konkreten Mehrwert nicht nur die Einsicht der Archivalien, sondern auch die methodischen Fragen ihrer Erfassung und Darstellung in der Edition für die literaturwissenschaftliche Forschung haben, lässt sich beispielhaft anhand des undatierten Gedichts *Rühmen*[9] zeigen: Das in 13 Textträgern überlieferte Gedicht erweist sich für das oben skizzierte Verfahren der Dichterin, zunächst eine homogene Niederschrift eines Gedichts zu verfassen und diese anschließend nicht nur innerhalb eines Textträgers, sondern stellenweise synchron über eine ganze Dokumentengruppe verteilt weiterzubearbeiten, als paradigmatisch. In diesem Fall fertigte sie zuallererst ein Typoskript, T^1 (vgl. Abb. 4), sowie 3 Durchschläge dieses Typoskripts an, T^1d^1–T^1d^3 (vgl. Abb. 5), bearbeitete aber nur das Typoskript selbst weiter, ohne die erste maschinelle Grundschicht – auf den Durchschlägen nicht gestrichen – zu nivellieren.

8 Zum *Dossier génétique* vgl. Grésillon 1999: 140.

9 Vgl. Inventarnr. HHI.88.G.1000.1671, Nachlass Rose Ausländer Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf. Der Quellennachweis gilt für die Abb. 4–6, da die angeführten Handschriften alle in einer Sammelmappe liegen.

Bei der Rekonstruktion der Textentwicklung ist die Bestimmung des komplexen Verhältnisses synchroner sowie diachroner Arbeitsprozesse am Gedicht wesentlich. Wolfgang Lukas hat darauf aufmerksam gemacht, dass „die Kategorie des ‚zeitlich Zusammengehörigen'" (Lukas 2019: 34) dabei zum einen all jene Textelemente betrifft, die in einer Arbeitsphase entstanden sind und größerer Extension sein können, zum anderen aber auch sogenannte „korrelierte Änderungsoperationen" (ebd.) umfasst. Bei Letzteren handelt es sich um stärker begrenzte Textsyntagmen, die über Vers- oder Strophengrenzen hinweg als „logisch zusammengehörig interpretiert werden können, sei es aus *syntaktischen* – die sog. ‚gebundene Variante' (variante liée)[10] –, sei es aus *inhaltlichen* [. . .] Gründen – der von Hans Zeller so benannte ‚(Korrektur- bzw. Änderungs-)Verband'"[11] (ebd., Hervorh. i. O.). Eine solche *variante liée*, die sich über drei verschiedene Schichten und damit mehrere Arbeitsphasen erstreckt, ist in den Strophen 3 und 4, V. 7–10 von T^1 zu beobachten (vgl. Abb. 4).

Mit Blick auf die Fassungsebene lässt sich die für Rose Ausländer ab 1957 programmatische Reduktion der Verse konstatieren sowie ihre vollständige Befreiung von festen Reimen und Metren im Sinne der internationalen literarischen Moderne. Diesem reduktiven Verfahren entspricht insbesondere die in mehreren Arbeitsphasen durchgeführte doppelte Streichung der zweiten Strophe von T^1 (vgl. Abb. 4): Die in der ersten maschinellen Niederschrift noch stark alliterierenden Verse lauten: „Vollkommene Verbrüderung / Kein Streit um Staat / Stil und Gesetz". Während die Dichterin zunächst das nicht in das Wortfeld des Staates passende, aber klanglich mit Streit und Staat alliterierende Wort „Stil" (V. 6) in Frage stellte – graphisch erkennbar an der Einklammerung und dem Fragezeichen in der ersten Bearbeitungsschicht –, tilgte sie erst anschließend die von der ansonsten organologischen Metaphorik abweichende Staatsthematik und damit die komplette 2. Strophe in der Grundschicht von T^1.

10 Zu dieser Terminologie vgl. Grésillon 1999: 295 f.

11 „Ein Verband kommt dadurch zustande, daß eine Änderung den Umfang eines Verses überschreitet, daß eine Änderung an einer Stelle eines Verses inhaltlich (durch den Satzzusammenhang) eine Änderung in einem benachbarten Vers bedingt" (MSW 2: 100 f.).

RÜHMEN

Ich rühme den Apfel
Baum Wurzeln
das schwarze Licht

Ich rühme die unbefangene Stille
im schwarzen Licht

Sie mündet ins weiße Licht
das den Apfel säugt

Ich rühme den Apfel

Rose Ausländer

Abb. 4: Überarbeitungen im Entwurf T[1] des Gedichts *Rühmen* (Inventarnr. HHI.88.G.1000.1671, Nachlass Rose Ausländer Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf)

RÜHMEN

Ich rühme den Apfel
Baum Wurzeln
das schwarze Licht

Vollkommene Verbrüderung
kein Streit um Staat
Stil und Gesetz

Ich rühme die unbefangene Stille
im schwarzen Licht

Es mündet ins weiße Licht
das den Apfel säugt

Ich rühme den Apfel

Rose Ausländer

RÜHMEN

Ich rühme den Apfel
Baum Wurzeln
das schwarze Licht

Vollkommene Verbrüderung
kein Streit um Staat
Stil und Gesetz

Ich rühme die unbefangene Stille
im schwarzen Licht

Es mündet ins weiße Licht
das den Apfel säugt

Ich rühme den Apfel

Rose Ausländer

Abb. 5: Zwei der drei unbearbeiteten Durchschläge der maschinellen Grundschicht von T^1, T^1d^1–T^1d^2 (Inventarnr. HHI.88.G.1000.1671, Nachlass Rose Ausländer Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf)

Rose Ausländer setzte in zwei unterschiedlichen Änderungsoperationen die bereits in der ersten Strophe in V. 3 ausgeführte Bedeutungsneutralisierung der zentralen Substantive fort („das ~~schwarze unterirdische~~ Licht“) und löste zusätzlich die Antithese von „schwarzem“ und „weißem“ Licht durch die Streichung der Epitheta in V. 8 und 9 auf (vgl. Abb. 4). Der semantische Gehalt dieser beiden Epitheta speist sich im Wesentlichen aus dem Gedichtkontext: Die reine Gegenüberstellung von „schwarzem“ und „weißem“ Licht bewirkt, dass das jeweilige Beiwort noch in der ersten Niederschrift des Gedichts als eine das Licht näher qualifizierende Charakterisierung fungiert. Im weiteren Verlauf wird diese geändert zu: „Das Licht/ das den Apfel ~~säugt nährt~~ färbt“ (T^1, V. 10, vgl. Abb. 4).

Die Qualität des Lichts, Natur und Raum aktiv zu beleben, einen Reife- und Verfallsprozess zu erzeugen, wird mit dem Symbol des Apfels verbunden; das Licht wird nicht mehr durch die beiden Nichtfarben Schwarz und Weiß charakterisiert, sondern durch das Verb ‚färben‘ als Agens neu perspektiviert. Es erscheint nicht mehr als passives Abstraktum, sondern als wirkende, belebende, nun auch farbgebende Kraft.

In diesem Kontext wird der Parallelismus der Strophenanfänge „Ich rühme“ in der letzten Strophe von T^1 aufgegriffen und gleichsam erweitert. Jetzt preist das lyrische Ich explizit nicht mehr „den Apfel“, sondern „das

Licht“ in seiner aktivierenden Rolle (T[1], V. 11c), wobei es in der weiteren Bearbeitung der Strophe letztlich als zu diesem Zeitpunkt nicht klar umrissene Apposition erscheint (vgl. letzte Strophe, Abb. 4), deren Entwicklung sich im genetischen Apparat folgendermaßen darstellen lässt (vgl. Abb. 6)[12]:

11	T^{1}	Ich rühme	den	Apfel	
11a	$T^{1.1}$			( )	
11b	$T^{1.1-1.2}$		[	]	
11c	T^{1}		[das	Licht]	
11d	$T^{1.1}$			Apfel	
+12	$T^{1.2}$	[und]	die	Licht[kraft]	
+12a	$T^{1.2-1.3}$				[macht]
+12b	$T^{1.3}$				kraft

Abb. 6: Ausschnitt des genetischen Apparats der letzten Strophe von T[1], V. 11 bis + 12b

Im Gegensatz zur Reduktion der Verse lässt sich hier eine Bedeutungserweiterung beobachten, die die Selbstbezüglichkeit des Gedichts erhöht: Das Verb ‚rühmen‘ fungiert durch den bewusst gesetzten Parallelismus als Katalysator, der die Konzentration wiederholt auf den jeweiligen Strophenbeginn lenkt. Blickt man auf die Wortetymologie, so impliziert ‚Rühmen‘ „[e]ine laute Stimme von sich hören lassen, laut rufen, [. . .] Beyfall zuklatschen, zujauchzen“ (Adelung 1811: 1203 f.). Erst in letzter „engerer und gewöhnlicher Bedeutung“, ist ‚rühmen‘ an „die Vollkommenheiten einer Person oder Sache“ gebunden, „wo es mehr sagt, d. i. eine stärkere Stimme voraussetzt als loben, und [. . .] etwas weniger, als preisen. Jemanden rühmen.“ (ebd.)

Es ist bezeichnend, dass bereits bei der Überarbeitung des chronologisch ersten Textträgers T[1] der Parallelismus der letzten Strophe „Ich rühme den Apfel“ entsprechend um die „Lichtkraft“ bzw. „Lichtmacht“ erweitert wird (vgl. V. 11 bis + 12b, Abb. 6). Damit liegt ab diesem frühen Entwicklungsstadium und im weiteren Verlauf des Schreibprozesses ein stärkerer Fokus auf der weiteren Ausdifferenzierung der von Anfang an gegebenen Hell-Dunkel-Dichotomie („schwarzes Licht“, „weißes Licht“) sowie der leitmotivischen Auslotung des Kompositums „Lichtmacht“ zu „Lichtkraft“, die sich als

12 Ausschnitt synoptischer Apparat: Von links nach rechts: Verszähler, die Sigle a, b, c bezeichnet die Entwicklung des Einzelverses. Zusätzliche Plusverse gegenüber der Fassung werden mit +12 ausgezeichnet. Rechts daneben die Textträgersigle mit hochgestelltem Schichtenzähler, der eine Orientierung bietet, aus welcher Überarbeitungsschicht die jeweilige Überarbeitung hervorgeht. Bei vergrößerten Leerstellen gilt es, die Grundzeile mitzulesen. [] markiert zeichengenau die Tilgungen.

intertextuelle Referenz Rose Ausländers auf den befreundeten Dichter Paul Celan lesen lässt.[13]

Wählt man als Betrachtungsausschnitt lediglich die letzte Strophe und vergleicht diese in allen 13 Textträgern, so lässt sich beobachten, dass die Bedeutungsverschiebung innerhalb des Kompositums von ‚Macht' im Sinne von „Vermögen, Herrschaft, Gewalt" (Pfeifer et al. 1993, s. v. ‚Macht') hin zu ‚Kraft' im Sinne von „Stärke, Fähigkeit, Wirksamkeit" über alle überlieferten Textträger hinweg oszilliert (ebd., s. v. ‚Kraft'). Während die beiden Alternativvarianten „Lichtmacht" und „Lichtkraft" als stumpfe Kadenzen morphologisch wie phonetisch ähnlich konstruiert sind, etablieren sie unterschiedliche Bedeutungsbeziehungen sowohl zwischen den beiden Einheiten des jeweiligen Kompositums als auch aufgrund ihrer Position im jeweiligen Gedichtkontext.

Die starke Fokussierung auf die Ausgestaltung dieses Schlüsselworts in der letzten Strophe akzentuiert es in besonderer Weise und verstärkt die weniger von Rose Ausländer als von Celan radikalisierte Dunkelheit des Gedichts, die durch die nominalen Komposita[14] ebenso wie durch die gestrichenen Epitheta im Verlauf des Schreibprozesses gesteigert wird.

Mit Blick auf die Textentwicklung fällt auf, dass „Lichtmacht" und „Lichtkraft" in den 13 Textträgern bis zuletzt als Alternativvarianten erscheinen: Erst im chronologischen letzten Entwurf, T^2k^3 (vgl. Abb. 7), wird das Wort „Lichtmacht" durch „Lichtkraft" ersetzt (V. 9) und durch die handschriftliche Wiederholung der Änderung am Blattrand bestätigt.

3. *Schlussfolgerung und Ausblick*

Schlussfolgernd ist damit festzuhalten, dass die Einsicht in alle überlieferten Textzustände die Wahrnehmung verschiedener Konnotationsräume in der Gesamtkomposition ermöglicht. Folglich fungiert die für moderne Lyrik programmatische Ambiguität als strukturelles und bildkonstruierendes Mittel

13 In Celans Todesjahr 1970 erscheint der Band *Lichtzwang*, der den traditionsreichen Bildbereich des Lichts umwertet (vgl. BCA 9.1: Text, BCA 9.2: Apparat). Die Lichtmetapher ist ein zentrales poetologisches Bild im Gesamtwerk Celans, Rose Ausländer greift es vielfach in Widmungsgedichten an ihn auf (vgl. GW II, 7: 31). Ausländers und Celans intertextuelle Bezugnahmen aufeinander, etwa in Form von Metaphernerweiterungen, sind bis heute nicht ausreichend erforscht. Zum biographischen Hintergrund und Austausch vgl. insb. Braun 2021, zu konkreten Bezugnahmen z. B. Bollack 2006: 46–63.

14 Hans J. Heringer konstatiert speziell für die Wortbildungsart der nominalen Komposita, dass diese semantisch gesehen „schwarze Löcher mit unwiderstehlichem Deutungssog" (Heringer 1984: 10) seien.


246 X O

Rühmen

Ich rühme den Apfel
Baum Wurzeln
das Licht

Ich rühme
die unterirdische Kraft

Sie mündet ins Licht
das den Apfel färbt

Ich rühme den Apfel
die Lichtkraft (Lichtkraft)

Rose Ausländer

Abb. 7: Chronologisch letzter Entwurf des Gedichtes *Rühmen*, T^2k^3 (Inventarnr. HHI.88.G.1000.1671, Nachlass Rose Ausländer Heinrich-Heine-Institut Düsseldorf)

sowohl in der Produktion, dem Schreibprozess, als auch in der Rezeption, der Edition und Interpretation des Gedichts.

Anhand von *Rühmen* konnte expliziert werden, wie Rose Ausländer erst im Verlauf des Schreibprozesses spezifische poetische Formen der Reduktion anwendete und sich hierin ab 1957 einem zentralen Strukturprinzip moderner Dichtung anschloss. Die Aussagekraft ihrer Verse liegt weniger darin, artifizielle Kunstgriffe wie etwa Reimschemata oder feste Metren zum Einsatz zu bringen, als vielmehr durch das jeweilige ‚Setting' der Zeichen, durch lexikalische, klangliche oder strukturelle Verknüpfungen, syntagmatische und paradigmatische Bezugnahmen im Gedichttext zu erzielen. Dabei nahm die Autorin keine großflächigen Änderungen an der ersten Niederschrift des Gedichtes vor, sondern konzentrierte sich primär auf die stellenweise Überarbeitung insbesondere der letzten Strophe und ihrer konnotativen Divergenz von „Lichtmacht" zu „Lichtkraft". Die verschiedenen Reduktionsformen sowie die sich der Eindeutigkeit verweigernde Metaphorik von Licht und Apfel stehen im Zeichen jener Neubestimmung, wie sie Celan 1958 für die Sprache des zeitgenössischen deutschen Gedichts artikulierte: „Dieser Sprache geht es, bei aller unabdingbaren Vielstelligkeit des Ausdrucks, um Präzision. Sie verklärt nicht, „poetisiert" nicht, sie nennt und setzt, sie versucht, den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen" (BCA 15.1, 77). Die genannte ‚Präzision' kann erst durch den Vergleich der verschiedenen Textzustände wahrgenommen werden.

Wir sind folglich darauf angewiesen, mit dem Auge im Textfluss nach vorne und hinten, nach oben und unten zu springen und rekursive Strukturen bzw. Motive wie in einer Partitur, über 13 Textträger hinweg, miteinander zu verbinden.

Die exemplarisch angeführten Paratexte dokumentieren sowohl die aufeinanderfolgenden Fassungen als auch die einzelnen Stadien des Arbeitsprozesses an einem Gedicht, wodurch sie Teil eines Kommunikationsprozesses sind, der mit dem literarischen Werk untrennbar verbunden ist. Aufgrund ihrer Schlüsselfunktion für die Rezeption der Arbeitshandschriften Rose Ausländers sollen sie zukünftig gemeinsam mit einer Auswahl 65 textgenetisch edierter Gedichte neue Forschungsperspektiven zum Autorschaftskonzept, zu poetischen Prinzipien sowie zu Publikationspraktiken Rose Ausländers befördern.

Bibliographie

Adelung, Johann Christoph (1811): Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart(https://lexika.digitale-sammlungen.de/adelung/online/angebot, Abruf 26.10.2021).

Ausländer, Rose & Bender, Hans (2009): Briefe und Dokumente. Hrsg. u. mit einem Vor- und Nachwort von Helmut Braun. Transkribiert von Karin Dosch. Aachen (= Bukowiner Literaturlandschaft. 48).

Ausländer, Rose (GW II): Gesammelte Werke in sechzehn Bänden. Hrsg. von Helmut Braun. Frankfurt am Main 1992–1996.

Ausländer, Rose (GW II, 7): Paul Celan. In: Gelassen atmet der Tag. Gedichte 1976. Hrsg. von Helmut Braun. Frankfurt am Main 1992, S. 31.

Ausländer, Rose (GW II, 15): Notizen zur Situation des alternden Schriftstellers. In: Die Nacht hat zahllose Augen. Prosa. Hrsg. von Helmut Braun. Frankfurt am Main 1995, S. 100–105.

Bollack, Jean (2006): Dichtung wider Dichtung. Paul Celan und die Literatur. Hrsg. u. übers. von Werner Wögerbauer unter Mitwirkung von Barbara Herber-Schärer u.a. Göttingen.

Braun, Helmut (2008a): Art. Rose Ausländer. In: Killy Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes. 2., vollständig überarbeitete Aufl. Hrsg. von Wilhelm Kühlmann in Verbindung mit Achim Aurnhammer et al. Band 1: A-Blu. Berlin, Boston, S. 263–265.

Braun, Helmut (2008b): „Gedichteschreiben/ ein Handwerk“. Strukturen im Werk der Lyrikerin Rose Ausländer. In: „Blumenworte welkten“. Identität und Fremdheit in Rose Ausländers Lyrik. Hrsg. von Jens Birkmeyer. Bielefeld, S. 55–67.

Braun, Helmut (2021): „Du hast mit deinen Sternen nicht gespart“. Rose Ausländer und Paul Celan. Aachen (= Celan-Studien. Neue Folge. 7).

Celan, Paul (BCA): Werke. Historisch-kritische Ausgabe. I. Abteilung: Lyrik und Prosa. Bd. 9: Lichtzwang. Text & Apparat. Hrsg. von Rolf Bücher unter Mitarbeit von Andreas Lohr und Axel Gellhaus. Frankfurt am Main 1997.

Fanta, Walter (2014): Der Vorstadtgasthof – das Unbegreifliche begreifen. In: Robert Musil in der Klagenfurter Ausgabe. Bedingungen und Möglichkeiten einer digitalen Edition. Hrsg. von Massimo Salgaro. München, S. 27–45.

Grésillon, Almuth (1999): Literarische Handschriften. Einführung in die ‚critique génétique‘. Bern u.a. (= Arbeiten zur Editionswissenschaft. 4).

Heringer, Hans Jürgen (1984): Wortbildung: Sinn aus dem Chaos. In: Deutsche Sprache. Zeitschrift für Theorie, Praxis und Dokumentation 12, 1984, S. 1–13.

Jahresring. Beiträge zur deutschen Literatur und Kunst der Gegenwart (1972–1988). Bd. 14–30. Wechselnde Hrsg. Stuttgart.

Martens, Gunter (1971): Textdynamik und Edition. Überlegungen zur Bedeutung und Darstellung variierender Textstufen. In: Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation. Hrsg. von Gunter Martens und Hans Zeller. München, S. 165–201.

Martens, Gunter (2013): Das Problem der Begriffsfelder und ihre Behandlung in einem Fachwörterbuch. In: Editorische Begrifflichkeit. Überlegungen und

Materialien zu einem „Wörterbuch der Editionsphilologie". Hrsg. von Gunter Martens. Berlin, Boston (= Beihefte zu editio. 36), S. 125–135.
Lukas, Wolfgang (2019): Archiv – Text – Zeit. Überlegungen zur Modellierung und Visualisierung von Textgenese im analogen und digitalen Medium. In: Textgenese in der digitalen Edition. Hrsg. von Anke Bosse und Walter Fanta. Berlin, Boston, S. 23–51.
Meyer, Conrad Ferdinand (MSW): Sämtliche Werke. Hist.-krit. Ausgabe besorgt von Hans Zeller und Alfred Zäch. 15 Bde. Bern: Benteli 1958–1996. Bd. 2. Bern 1964.
Pfeifer, Wolfgang et al. (1993): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen. Digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. Art. ‚Kraft' (http://www.dwds.de/wb/etymwb/kraft, Abruf 26.10.2021).
Plachta, Bodo (2007): Art. Fassung. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons deutscher Literaturgeschichte. Hrsg. von Klaus Weimar gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller. Bd. I: A–G. 3. Aufl. Berlin, New York, S. 567 f.
Sonder, Annkathrin (o. J.): Textkritische Edition und Interpretation unveröffentlichter Gedichte aus Rose Ausländers Nachlass (Arbeitstitel) (http://www.editionen.uni-wuppertal.de/de/personen/assoziierte-kollegiatinnen-und-kollegiaten/sonder-annkathrin/forschungsarbeit.html, Abruf 02.02.2022).
Stäblein, Katharina & Stralla, Melanie (2019): Entgrenzt! Das dynamische Werk und seine Fassungen. In: Dynamik der Form. Literarische Modellierungen zwischen Formgebung und Formverlust. Hrsg. von Graduiertenkolleg Literarische Form. Heidelberg, S. 143–161.
Wix, Gabriele (2015): „Am Abend, wenn". Georg Trakl. Vom Nutzen konkurrierender Editionen: Salzburger und Innsbrucker Trakl-Ausgabe. In: Vom Nutzen der Editionen. Zur Bedeutung moderner Editorik für die Erforschung von Literatur- und Kulturgeschichte. Hrsg. von Thomas Bein. Berlin, Boston (= Beihefte zur editio. 39), S. 397–413.

III
Zur Deutung der nonverbalen Materialität/Medialität

Am Rande. Von epistolographischen Normen und editorisch verursachtem Informationsverlust am Beispiel eines Briefes von Ludwig Börne

Sophia Victoria Krebs (Wuppertal/Leipzig)

Abstract: In diesem Beitrag wird über Brieftexte, -dokumente und -editionen sowie verhinderte Interpretationsoptionen durch unzureichende (oder versäumte) editorische Repräsentation nichtsprachlicher Dokumenteigenschaften nachgedacht. Der Fokus liegt dabei auf Konventionen der Räumlichkeit, bezogen auf die Briefpraxis von Anfang des 19. Jahrhunderts. Anhand eines Beispiels soll gezeigt werden, welchen Einfluss die editorische Berücksichtigung von paraverbalen Informationen auf die Briefedition und -interpretation haben kann.

Keywords: Briefe, Briefsemiotik, Materialität, Epistolographie, Briefedition, Schreibraum, Ränder, Ludwig Börne.

1. Briefe

Briefe können ertragreiche Quellen sein, um Informationen über den Schreiber,[1] sein Denken, eventuell seine Arbeitsweise, sein Werk, über seine persönlichen Verbindungen und sein Privatleben zu erlangen. Sie werden im Rahmen vieler (kritischer) Einzel- und Gesamtausgaben ediert.

Briefe sind schriftliche Distanzkommunikationsmittel, Briefe sind Medien. Medien haben, so Christa Karpenstein-Eßbach, „spezifische Eigenheiten und Charakteristika, die in ihrer technischen Beschaffenheit liegen. Diese Materialität von Medien figuriert [. . .] die Bedingungen und Implikationen der Rezeption“ (Karpenstein-Eßbach 2004: 141). Die Kommunikation findet im Brief über materiell[2] gebundene Zeichen statt; der Brief selbst ist ein Dokument, das Text enthält. Doch was genau unter Briefen, Brieftexten, Briefdokumenten verstanden werden kann, welche materiellen Phänomene potenziell bedeutungstragend sind und wie sie letztlich repräsentiert werden

1 Zwar verwende ich bei Personenbezeichnungen das generische Maskulinum, meine damit aber stets sowohl Personen weiblichen als auch männlichen Geschlechts.

2 Unter „Materialität“ verstehe ich im Nachfolgenden verallgemeinernd mit Per Röcken „die chemischen und/oder im weitesten Sinne physikalischen Eigenschaften der (Bestandteile der) Überlieferungsträger“ (Röcken 2008: 38). Der Begriff „Materialität“ wird hier also nicht aus der Perspektive poststrukturalistischer oder posthermeneutischer Zeichen-/Medientheorien verwendet.

können, um eine adäquate Interpretationsgrundlage zu bieten, soll in diesem Beitrag anhand eines Briefes von Ludwig Börne diskutiert werden.

1.1 Brieftext

Als „Brieftext“ wird nachfolgend der auf dem Dokument vorgefundene Verbaltext bezeichnet, also der schriftlich fixierte verbale Zeichenbestand im Brief, die tatsächlich materialisierte, möglicherweise fehlerbehaftete und durch Transkription auf ein anderes Medium übertragbare Schriftzeichensequenz. Die Sequenz wird durch Zeichen transportiert, sie selbst ist aber immateriell, kann vorgelesen oder transkribiert werden.

Um die editorisch zu berücksichtigenden Bereiche systematisieren und beschreiben zu können, werden für den Brief drei Zeichenarten separiert: verbale Zeichen (also der Brieftext), nonverbale Zeichen (also der Dokumentbereich, etwa Papiereigenschaften wie Blattgröße) sowie paraverbale Zeichen. Die auf der Dokumentebene angesiedelten paraverbalen Zeichen werden in den mikrographischen (also die Schriftgestaltung und Formausstattungsmerkmale von Schrift, etwa Schriftart, -größe und -farbe) sowie den makrographischen Bereich (also die Organisation der Schriftzeichensequenz) unterteilt; letzterer ist Gegenstand dieser Untersuchung.

1.2 Briefdokument

Im Gegensatz zu einem publizierten Text hält der Adressat mit einem Brief stets auch die unikalen, außersprachlichen, also non- und paraverbalen Zeichen, gebunden an das Dokument, in Händen. „Die Textualität des Briefes ist“, so Wolfgang Lukas, „prinzipiell nicht ablösbar von der Materialität seines (autographen) Schriftträgers.“ (Lukas 2010: 45) Denn ein Briefdokument ist nicht nur kontrastiv zum Brieftext das, was übrig bleibt, wenn der Brieftext „als Fortsetzung des Logozentrismus“ (Röcken 2009: 143) abstrahiert wurde, sondern auch mit der Perspektive einer Kultursemiotik des Briefs als eigenständiger Gegenstand zu reflektieren (vgl. Posner 2003). Auf dieser Grundlage muss das Untersuchungsobjekt vom bloßen Text auf das Dokument ausgeweitet werden. Das Dokument kann, so die These dieses Beitrags, ebenfalls gelesen werden, was allerdings erlernt werden muss.[3] Nur unter Berücksichtigung sowohl des Brieftextes als auch des Briefdokuments ist ein Brief vollumfänglich lesbar und in der Folge edierbar, und nur was ediert wird, kann von den Nutzern einer Edition auch interpretiert werden.

3 Lesen ist hier nicht (nur) im Sinne eines Erfassens von Schriftzeichen zu verstehen, sondern auch im Sinne eines Erfassens von Spuren und Zeichen, die ohne Sensibilisierung bzw. eine Augenschule rasch überlesen werden können.

Unter „Briefdokumenten“ werden Gegenstände verstanden, die in der Regel in einem adressierten Umschlag von einem Sender zu einem Empfänger transportiert werden und privaten Brieftext enthalten. Ein solcher Brief sollte mindestens eigenhändig unterschrieben sein, damit valide Aussagen über den Materialbefund getroffen werden können. Daher werden lediglich autographe, adressierte, tatsächlich verschickte Briefe berücksichtigt, hingegen literarische Briefe, Konzepte und Abschriften ausgeschlossen.

1.3 Von Briefen, Schreiben und Konventionen

Schriftliche Distanzkommunikationsmittel, die gemeinhin unter der Bezeichnung „Brief“ erfasst werden, können in private Briefe und Schreiben, also amtliche Schriftstücke, die nicht privaten Inhalts sind, unterschieden werden (vgl. Schmid 1988). Die beiden Schriftstückgattungen „Brief“ und „Schreiben“ werden zwar aufgrund des Inhalts und der Motivation (privaten vs. offiziösen Inhalts, freiwillig vs. unfreiwillig verfasst) geschieden, sie divergieren aber auch in der Form und in formalen Vorgaben. Für die angemessene formale Gestalt existieren unterschiedliche epistolographische Konventionen, wie sie im 18. und 19. Jahrhundert im Schulunterricht und in Briefstellern, also Lehrwerken zum Briefschreiben, vermittelt wurden. Diese Konventionen sind mit sozialen Normen der Höflichkeit verzahnt und beim Briefschreiben auch hinsichtlich der materiellen Gestaltung handlungsleitend. Soziale Hierarchien waren in Briefstellern omnipräsent. Für die Gestaltung gilt: Je größer die soziale Distanz (nach oben) zum Empfänger hin ist, desto relevanter ist die Einhaltung dieser Normen. Entsprechend den sozialen Positionen und Beziehungen werden verschiedene Gestaltungsarten gelehrt; eine Abweichung von diesen Konventionen würde von zeitgenössischen Rezipienten als normwidrig und unhöflich gewertet werden.

Ein Privatbrief, der per se eine andere Funktion als ein amtliches Schreiben erfüllt – nämlich die der privaten Kommunikation –, ist dabei in der Gestaltung freier als ein Schreiben, dennoch nicht losgelöst von den Anforderungen. Lothar Müller schreibt 2014, dass es „kein physisch-stoffliches Element des Papiers“ gäbe, „das sich nicht zum Bedeutungsträger machen ließe“ (Müller 2014: 44), und das gilt besonders für Schreiben und Briefe.

2. Konventionalisierte Räumlichkeit

Räumlichkeit, Spatien, Leerräume können sich im Brief an den Rändern, an den Blattgrenzen, zwischen Textpassagen oder innerhalb einer

Schriftzeichensequenz befinden, sind jedoch so gut wie nie bedeutungslos.[4] Die soziale Distanz zwischen Sender und Empfänger bildet sich im Brief des 18. und 19. Jahrhunderts auch in Spatien ab – je größer die Distanz zwischen Sender und Empfänger ist, desto größer haben die Abstände an Rändern und zwischen den Personennamen auf dem Papier zu sein, wie auch Klaas-Hinrich Ehlers 2004 feststellt. Diese räumlichen Zeichen sind ihm zufolge „ikonisch auf Alltagskonzepte einer gesellschaftlichen Ordnung, die sich in Oben und Unten bzw. Vor-Rang und Nach-Folge gliederte," (Ehlers 2004: 23) zu beziehen. In der Zeit um 1800 sollten höfliche Schreiben mit einem linken Rand von etwa zwei oder drei Fingern Breite ausgestattet sein. Zudem solle oben, zwischen Blattkante und Anrede, ein einige Finger breiter Rand gelassen werden, der sich auch unten und auf den folgenden Seiten wiederholen sollte. Nach der Anrede folgt ein ‚gehöriger Raum', der sogenannte ‚Respekts-' oder ‚Devotionalraum', der sich auch zwischen Abschiedsformel und Unterschrift auf der letzten Briefseite findet. Die jeweilige Randbreite richtete sich nach der Beziehung zwischen Absender und Empfänger sowie nach dem Anlass der Nachricht.

Für private Briefe gibt es weniger Vorgaben, wie in einem Briefsteller mitgeteilt wird: „Unter guten Freunden sind entweder keine, oder nur sehr geringe Respects-Plätze zu lassen." (Rammler 1861: 52) Für Schreiben wie für Briefe gilt aber, dass die Zeilen gerade untereinander stehen und einen der Leserlichkeit dienlichen Abstand aufweisen sollten, um ein ordentliches Schriftbild herbeizuführen. Für die Nutzer von Editionen sind vor allem die Abweichungen von diesen Normen von Interesse.

3. Briefedition und Interpretationsneutralität

Um über eine mögliche Interpretationsneutralität von Editionen verhandeln zu können, müssen zunächst die interpretierenden Akte editorischen Handelns seziert werden. Die Interpretation seitens des Editors beginnt bereits bei der Auswahl des zu edierenden Korpus. Werden die Briefe einer Person, eines Personenkreises, die Korrespondenz zwischen zwei Briefpartnern, oder – chronologisch – sämtliche Briefe ediert? Wenn das Korpus gefunden ist, muss festgelegt werden, was genau wie ediert wird. Wird ausgewählt,

4 Dabei kann in konventionalisierte und unkonventionelle sowie in akzidentielle und intentionale Räumlichkeit differenziert werden.

gekürzt, regestiert? Werden ausschließlich alphanumerische Schriftzeichen berücksichtigt, nur der positive Text, oder auch Streichungen, Korrekturen, Schriftwechsel und somit mikrographische Eigenschaften? Wird die räumliche Einrichtung berücksichtigt? Wie wird das Transkribierte schließlich dargeboten und vermittelt?

Aufgrund der unterschiedlichen Zugriffe kann nur das Dokument als Gegenstand, und das auch nur bedingt, „interpretationsneutral“ sein; ein nutzerorientiertes Ziel sollte es jedoch sein, sich einer abbildenden, objektiven Repräsentation anzunähern, um Nutzern die Möglichkeit zu bieten, den editorischen Entscheidungen zu folgen oder auf Basis sämtlicher Informationen auch ohne Einblick in die Autographen eigene, abweichende Schlüsse ziehen zu können. Zu einer Objektivierung der Praktiken gehört auch, so Hans Zeller schon 1971, Grundsätze der Edition festzulegen und im Rahmen editorischer Richtlinien zu kommunizieren, um somit einer in der Vergangenheit nicht selten praktizierten „Intuitionsphilologie“ (Zeller 1971: 55) intersubjektiv nachvollziehbare Entscheidungen entgegenzustellen, wodurch der „Schatten der Herausgebers“ (ebd.: 52) sichtbar werden kann.

4. *Börnes „neue Art zu schreiben*“

Am Beispiel eines Briefes von Ludwig Börne sollen Leerstellen in der editorischen Repräsentation aufgezeigt werden, durch die eine deutende Auseinandersetzung mit dem Edierten erschwert oder gar verhindert werden kann.

Börne, im Mai 1786 unter dem Namen „Juda Löw Baruch“ in Frankfurt am Main geboren und 1837 in Paris unter dem Namen „Ludwig Börne“ gestorben, gilt als Mitbegründer des politischen Feuilletons, der modernen Theater- und Literaturkritik und wird als einer der ersten deutschen Journalisten angesehen (vgl. Krebs 2020: 683); neben Kritiken, Skizzen und Reiseberichten hat er vor allem Briefe hinterlassen. Seine langjährige Brieffreundin Jeanette Wohl, ebenfalls Frankfurter Jüdin, lernte er 1816 kennen. Nach seinem Ableben publizierte sie als seine Nachlassverwalterin weitere seiner Schriften, darunter an sie gerichtete Briefe.

In einem dieser Briefe, vom 8. und 10. Dezember 1821, berichtet Börne der Adressatin Wohl von Alltäglichem, von Krankheiten und davon, dass er auf ihren Brief warte – der zu seinem Ärger nicht eingetroffen war. An zwei Stellen des Briefes zeigt sich deutlich, wie stark Briefeditionen in der Repräsentation differieren können. Deshalb werden drei Briefausgaben, in denen der Brieftext abgedruckt wurde, auf die Textwiedergabe und die Berücksichtigung der Materialität hinsichtlich der Raumgestalt überprüft: Die Nachlassausgabe von

Jeanette Wohl von 1844 (Börne Nachlass 1844: 33–42),[5] die erste vollständige Börne-Gesamtausgabe von Inge und Peter Rippmann von 1977 (Börne Rippmann 1977, IV: 486–492) sowie die Neuedition des Briefwechsels zwischen Wohl und Börne von Renate Heuer und Andreas Schulz von 2012 (Börne Wohl 2012: 328–332). Wohl griff in der Nachlassausgabe in den Zeichenbestand ein und tilgte Briefpassagen,[6] in der Rippmann'schen Edition wurden Orthographie und Zeichensetzung angepasst, und die Edition von Heuer und Schulz schließlich bietet nach eigenen Angaben eine „vorlagengetreue Wiedergabe der Brieftexte" (Heuer & Schulz 2012: LXXIII).

In den zwei Stellen moniert Börne, dass Wohl ihm noch immer keinen erhofften Antwortbrief hat zukommen lassen; als Neckerei entwickelt er darum eine „neue Art zu schreiben, wobei jede Zeile immer weniger Worte enthält". Anschließend berichtet er, dass er ihre Briefe nach deren Ankunft wie in einer „chirurgischen Operation" aufschneidet, um sie nicht zu beschädigen.

Die editorische Wiedergabe beider Stellen in allen drei Ausgaben wird in Abb. 1 zum Abgleich nebeneinandergestellt; Abweichungen vom Autographen bzw. Eingriffe sind grau hinterlegt, stillschweigende Zeichen- oder Texttilgungen durch Herausgeber werden mit [] oder [. . .] angezeigt. Keine der drei Editionen berücksichtigt den Zeilenfall oder Geminationsstriche.

5 Bei den Erben des literarischen Nachlasses handelt es sich um Strauß-Wohl und ihren Ehemann Salomon Strauß.

6 Wohl war dazu allerdings von Börne autorisiert: „Jeanette Wohls späteres Drängen, Kritik an Juden in den Briefen nicht stehen zu lassen, sondern zu schwärzen, traf bei Börne auf Verständnis, und nach seinem Tod hatte sie freie Hand, aus seinen Nachlasstexten wegzulassen, was sie nicht bekannt zu machen wünschte." (Heuer 2012: LXIX).

Quelle	Wohl (1844), S. 36 u. 37	Rippmann (1977), S. 488 u. 489	Heuer & Schulz (2012), S. 329 u. 330
Text der Zeilen 30–34 des Autographen in der Edition	Ich hoffe, [...] daß Sie sich über diese neue Art zu schreiben, wobei jede Zeile immer weniger Worte enthält, stark ärgern werden. Das ist auch meine Absicht, denn ich will mich rächen, weil Sie mir heute nicht geschrieben haben.	Ich hoffe, mein Herzchen, daß Sie sich über diese neue Art zu schreiben, wobei jede Zeile immer weniger Worte enthält, stark ärgern werden*. Das ist auch meine Absicht; denn ich will mich rächen, weil Sie mir heute nicht geschrieben haben.	Ich hoffe, mein Herzchen, daß Sie sich über diese neue Art zu schreiben, wobei jede Zeile immer weniger Worte enthält, stark ärgern werden. Das ist auch meine Absicht, denn ich will mich rächen, weil Sie mir heute nicht geschrieben haben.
Text der Zeilen 54–57 des Autographen in der Edition	Kömmt der Brief, dann wird mit aller möglichen Vorsicht geschnitten, damit keiner der edlen Theile verletzt werde. [...] – Gestern Abend war Museum-Ball.	Kömmt der Brief, dann wird mit aller möglichen Vorsicht geschnitten, damit keiner der edlen Theile verletzt werde. Sie sehen, mein Zorn hat abgenommen und meine Liebe zu Ihnen wächst wieder. Ach, für diese ist kein Papier breit genug! [] Gestern abend war Museum-Ball.	Kömmt der Brief, dann wird mit aller möglichen Vorsicht geschnitten, damit keiner der edlen Theile verlezt werde. Sie sehen mein Zorn hat abgenommen und meine Liebe zu Ihnen wächst wieder. Ach für diese ist kein Papier breit genug! – Gestern Abend war Museum-Ball.
Mitteilung der Hrsg. zum Dokument	/	* Börne hatte das Blatt in Form zweier aufeinander gestellter Dreiecke beschrieben.	/

Abb. 1: Vergleich von zwei Stellen des Börne-Briefs in drei Editionen

Der Leser des in den Editionen linearisierten Brieftextes – vor allem nach Aufhebung des Zeilenfalls – erhält wenig Anleitung dazu, wie genau er sich diese „neue Art zu schreiben“ vorstellen könne – abgesehen von Börnes eigenen Hinweisen, die jedoch (sofern überhaupt wiedergegeben) dem Verständnis nicht sonderlich zuträglich sind. Lediglich die Rippmann'sche Edition bietet eine Verständnishilfe in Form eines das Dokument erläuternden Kommentars; so wird mitgeteilt, dass Börne „das Blatt in Form zweier aufeinander gestellter Dreiecke beschrieben“ habe (Börne Rippmann 1977, IV: 488). Jeanette Wohl hat in der Nachlassedition einen Weg gefunden, um mögliche Irritationen zu umgehen: Die durch mangelnde Dokumentenkenntnis unverständlich gewordene Passage „Sie sehen mein Zorn hat abgenommen und meine Liebe zu Ihnen wächst wieder. Ach für diese ist kein Papier breit genug!“ wurde von ihr ausgelassen. In der Edition von Heuer und Schulz hingegen wird zwar der akkurate Zeichenbefund und somit der vollständige Brieftext mitgeteilt, indes die Gestalt nicht kommentiert.

Börnes Anmerkungen werden allerdings erst durch einen Blick auf das Briefblatt (Abb. 2) verständlich:

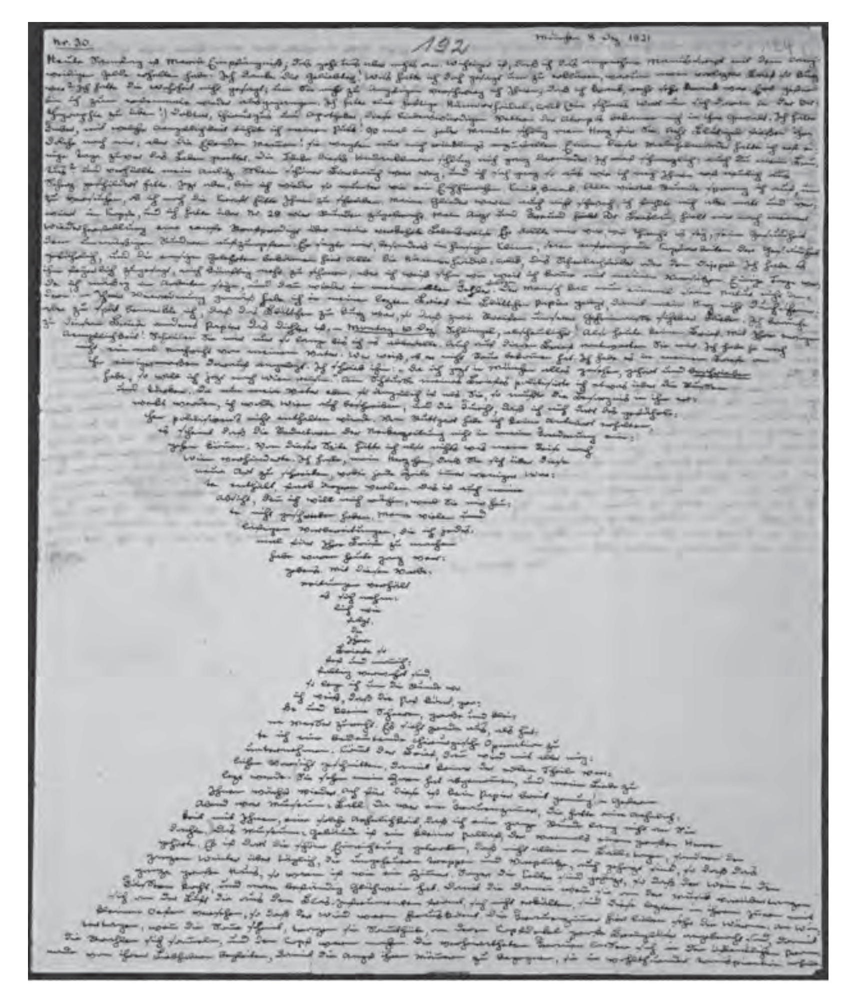


Abb. 2: Erste Seite des Briefs von Ludwig Börne an Jeanette Wohl, 8. und 10.12.1821, Universitätsbibliothek Johann Christian Senckenberg, Frankfurt am Main, Nachl. L. Börne BVIII, Nr. 192, Bl. 124

In der handschriftlichen Vorlage sind also gravierende Abweichungen von der in Privatbriefen ohnehin nur wenig konventionalisierten Raumgestaltung vorzufinden. Börnes „neue Art zu schreiben, wobei jede Zeile immer weniger Worte enthält“, bricht nicht nur mit den Konventionen – nämlich denen eines sauberen und einheitlichen Schriftbildes sowie geraden Rändern –, sondern sie führt auch zu einem neuen, ungewöhnlichen Textbild. Im unteren Teil

werden die Zeilen wieder breiter, denn, wie Börne schrieb, sein „Zorn hat abgenommen und [s]eine Liebe“ zu Wohl „wächst wieder“ – so wie die Breite seiner Zeilen. Hier korrespondieren Text und Material, isoliert voneinander sind sie nur schwer zu deuten.

5. Konsequenzen

Für eine adäquate Edition sind, zumindest in Bezug auf Briefe, spezielle medienhistorische Kenntnisse notwendig, die zu neuen Formen der Edition führen können. Dafür wird ein transdisziplinärer Zugriff vorausgesetzt, der die „Grenzen des spezifisch geisteswissenschaftlich tradierten Logozentrismus überschreitet“ (Hurlebusch 2011: 20). Der vorliegende Beitrag soll auch ein Plädoyer für eine Erweiterung von der lange werk- oder literaturfixierten Editionsphilologie hin zu einer kulturwissenschaftlichen Arbeitsweise sein, wie sie Rüdiger Nutt-Kofoth 2006 forderte. Ihm zufolge könne die „Editionsphilologie [. . .] *auch* als Mediengeschichte fungieren, nämlich wenn sie auch die mediale historische Erscheinungsform des edierten Werkes sichtbar macht.“ (Nutt-Kofoth 2006: 22, Hervorh. i. O.) Seine eigentlich auf Druckwerke bezogene Äußerung kann auch auf Briefdokumente übertragen werden, da deren Gestalt ebenfalls unmittelbar mit der jeweiligen technischen Entwicklung, den Produktionskontexten und zeitgenössischen Normen verknüpft ist.

Für Briefeditionen bedeutet das, dass spätestens dann, wenn sich der Brieftext auf das Briefdokument bezieht, wenn es verbalsprachliche Bezüge gibt, die ohne visuelle Repräsentation nicht oder nur schwer verständlich sind, die materiellen Befunde editorisch berücksichtigt werden sollten.

Als Optionen bieten sich dafür etwa verbalsprachlich-diskursive Mitteilungen, ein nachbildender Satz, eine (hyper-)diplomatische Wiedergabe, eine stilisierte Abbildung oder ein Faksimile an.

Eine diplomatische Wiedergabe soll oder kann allerdings von vielen Editionen nicht geleistet werden. Die editorische Wiedergabe bzw. Reproduktion normkonformer Spatien und Leerräume ist zudem ohne eine Verständnishilfe für die Interpretation nur bedingt hilfreich. Daher sollten Editionen, in denen die Materialität des Schriftträgers berücksichtigt und wiedergegeben wird, Einführungen und/oder Erläuterungen zur Materiallektüre beigeben; anderenfalls dient die Wiedergabe makrographischer Ressourcen nur der Konservierung, bietet den in der Regel unkundigen Nutzern aber keine Interpretationsmöglichkeit und somit nur geringen Mehrwert.

Solche Erläuterungen müssen umso dringlicher beigegeben werden, wenn Normabweichungen auf para- oder nonverbaler Ebene auftreten und

insbesondere dann, wenn sich der Schreiber verbalsprachlich auf Dokumenteigenschaften bezieht. Sofern keine Faksimiles, Digitalisate oder Graphiken in die Edition eingebunden werden können, sollten derartige Verzahnungen zwischen Text und Dokument mindestens verbalsprachlich erläutert werden. Gegebenenfalls erfordert das ein Abweichen von zuvor festgelegten editorischen Richtlinien, was in solchen Fällen geboten scheint. Eine Edition sollte flexibel auf Befunde reagieren können, denn die mangelnde Berücksichtigung materieller Phänomene kann unter Umständen zu Interpretationshürden bzw. zur Konstruktion einer anderen, neuen, gegebenenfalls historisch in dieser Form nie existenten Textgrundlage in Editionen führen.

Bibliographie

Börne Nachlass (1844): Nachgelassene Schriften von Ludwig Börne. Herausgegeben von den Erben des literarischen Nachlasses. Bd. 2: Briefe und vermischte Aufsätze. Aus den Jahren 1819, 1820, 1821, 1822. Mannheim.

Börne Rippmann (1977): Ludwig Börne. Sämtliche Schriften. Hrsg. von Inge und Peter Rippmann. 5 Bde. Dreieich 1977.

Börne Wohl (2012): Ludwig Börne – Jeanette Wohl. Briefwechsel (1818–1824). Edition und Kommentar. Hrsg. von Renate Heuer und Andreas Schulz. Berlin, Boston.

Ehlers, Klaas-Hinrich (2004): Raumverhalten auf dem Papier. Der Untergang eines komplexen Zeichensystems dargestellt an Briefstellern des 19. und 20. Jahrhunderts. In: ZGL 32, S. 1–31.

Heuer, Renate (2012): Zur Editionsgeschichte des Briefwechsels. In: Börne Wohl (2012), S. LXIX–LXXII.

Heuer, Renate & Schulz, Andreas (2012): Editionsrichtlinien. In: Börne Wohl (2012), S. LXXIII–LXXVIII.

Hurlebusch, Klaus (2011): Steckt für Quellen- und Editionsphilologen nur der liebe Gott im Detail? Über eine Detailwissenschaft par excellence und ihr kulturwissenschaftliches Reflexionspotential. In: editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft 25, S. 1–31.

Karpenstein-Eßbach (2004): Einführung in die Kulturwissenschaft der Medien. Paderborn.

Krebs, Sophia Victoria (2020): Ludwig Börne (1786–1837). In: *Vormärz-Handbuch. Hrsg. von Norbert Otto Eke im Auftrag des Forum Vormärz Forschung.* Bielefeld, S. 683–689.

Lukas, Wolfgang (2010): Epistolographische Codes der Materialität. Zum Problem para- und nonverbaler Zeichenhaftigkeit im Privatbrief. In: Materialität in der Editionswissenschaft. Hrsg. von Martin Schubert. Berlin, Boston (= Beihefte zu editio. 32), S. 45–62.

Müller, Lothar (2014): Das doppelte Register. Über den Brief und das Briefpapier. In: Fontanes Briefe ediert. Internationale wissenschaftliche Tagung des

Theodor-Fontane-Archivs, Potsdam, 18. bis 20. September 2013. Hrsg. von Hanna Delf von Wolzogen und Rainer Falk. Würzburg, S. 39–56.

Nutt-Kofoth, Rüdiger (2006): Editionsphilologie als Mediengeschichte. In: editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft 20, S. 1–23.

Posner, Roland (2003): Kultursemiotik. In: Konzepte der Kulturwissenschaft. Hrsg. von Ansgar und Vera Nünning. Stuttgart 2003, S. 39–72.

Rammler, Otto Friedrich (1861): Otto Friedrich Rammler's Universal-Briefsteller oder Musterbuch [. . .] 35., umgearb. Aufl. Leipzig.

Röcken, Per (2008): Was ist – aus editorischer Sicht – Materialität? In: editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft 22, S. 22–46.

Röcken, Per (2009): Schreibgründe. Die Materialität des Papiers zwischen skripturaler und editorischer Praxis. In: Variations 17, S. 143–154.

Schmid, Irmtraut (1988): Was ist ein Brief? Zur Begriffsbestimmung des Terminus ‚Brief' als Bezeichnung einer quellenkundlichen Gattung. In: editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft 2, S. 1–7.

Zeller, Hans (1971): Befund und Deutung. Interpretation und Dokumentation als Ziel und Methode der Edition. In: Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation. Hrsg. von Gunter Martens und Hans Zeller. München, S. 45–89.

Wie ediert man die *Athenäums-Fragmente*? Eine Fallstudie zur graphischen Dimension der Edition und Interpretation[1]

Takuto Nito (Fukuoka)

Abstract: Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich zunächst mit der Publikations- und Editionsgeschichte des Fragments bei Friedrich Schlegel, von den schon zu Lebzeiten veröffentlichten *Fragmenten* (Schlegel 1798) bis hin zu den diversen postumen Editionen: *Fragmente* (Windischmann 1837), *Athenäumsfragmente* (Minor 1882), *Philosophie der Philologie* (Körner 1928), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (KA 1958 ff.) und *Hefte Zur Philologie* (Müller 2015). Erörtert wird danach Schlegels individuelle Auseinandersetzung mit dem von ihm konzipierten „Synfonismus der Fragmente" und seiner darauf basierenden Editionsmethodik. Der Fokus liegt dabei auf den technisch-materiellen Bedingungen der Leserlenkung und -orientierung, insbesondere auf der Funktion der Durchnummerierung der Fragmente seit der Minor-Ausgabe. Dabei kommt auch die (typo-)graphische Dimension der jeweiligen Ausgabe als wesentlicher Faktor zur Geltung.

Keywords: Friedrich Schlegel, Zeitschrift *Athenäum*, Fragment, Aphorismus, Romantik, Editionsphilologie, Kulturtechnik, Typographie, Leserlenkung.

1. *Wie ediert man Friedrich Schlegels* Fragmente*?*

Um die Editionsgeschichte von Fragmenten und Notizen bei Friedrich Schlegel erläutern zu können, muss man zunächst zwischen *A)* den zu seinen Lebzeiten veröffentlichten Fragmenten und *B)* den in Notizheften nachgelassenen Fragmenten unterscheiden. Für den vorliegenden Beitrag ist vor allem die erste Kategorie relevant, zu der die in der Zeitschrift *Athenäum* veröffentlichten *Fragmente* sowie ihre weiteren Ausgaben gehören. Weil die Editionsgeschichte beider Kategorien jedoch in editionspraktischer bzw. -technischer Hinsicht eng zusammenhängt, wird im Folgenden auch die zweite Kategorie berücksichtigt, die ‚Nachlass'-Fragmente in Notizheften. So können sie chronologisch mit den Texten der ersten Kategorie zusammengestellt werden.[2]

A-1) Schlegel 1798: Die als *Fragmente* betitelte, aus 451 Texten bestehende Sammlung veröffentlichte Friedrich Schlegel in der von ihm und seinem

1 Die Arbeit am vorliegenden Aufsatz wird von der Japan Society for the Promotion of Science (JSPS KAKENHI Grant Number 22K13096) gefördert.

2 Im Rahmen des vorliegenden Beitrags kann eine ausführliche Darstellung der gesamten Editionsgeschichte von Friedrich Schlegels Schriften nicht geleistet werden (vgl. dazu Erlinghagen 2017: 338–346). Auch die damit zusammenhängende Ideen- und

Bruder August Wilhelm gegründeten Zeitschrift *Athenäum*, die zwischen 1798 und 1800 in drei Jahrgängen mit insgesamt sechs Stücken erschien – dazwischen publizierte er auch zwei andere Fragmentsammlungen, *Kritische Fragmente* in der Zeitschrift *Lyceum der schönen Künste* (1797) und *Ideen* im ersten Stück des dritten Bandes vom *Athenäum* (1800). Den Terminus ‚Fragment' benutzt man im (editions-)philologischen Kontext primär für die Bezeichnung von nicht vollständig überlieferten Texten bzw. von unvollendeten Nachlass-Texten, die zu Lebzeiten des Autors, der Autorin unveröffentlicht blieben und erst postum zu publizieren sind (vgl. Zinn 1959). Zu Schlegels Lebzeiten aber war es auf dem Buchmarkt in Mode, das ‚Fragment' leserattrahierend in Titeln zu benutzen; die *Athenäums-Fragmente* mögen auf den ersten Blick davon profitiert haben.[3] Dass ihre Konzeption weitaus komplexer ist, ist bekannt. Doch spiegelt sie sich auch in Schlegels Editionsverfahren wider, das unten im 2. Abschnitt behandelt wird.

B-1) Windischmann 1837: Die Editionsgeschichte der zweiten Kategorie fing mit Carl Joseph Windischmann an, einem guten Gesprächspartner des späteren Schlegel. Die Witwe Dorothea Schlegel übertrug dem Bonner Universitätsprofessor einen großen Teil der nachgelassenen Hefte bzw. Manuskripte ihres Mannes. Eine Auswahl daraus gab Windischmann 1836 und 1837 unter dem Titel *Friedrich Schlegel's Philosophische Vorlesungen aus den Jahren 1804 bis 1806. Nebst Fragmenten vorzüglich philosophisch-theologischen Inhalts* heraus. Im Anhang des zweiten Bandes werden Auszüge aus den zahlreichen philosophischen Notizheften des Autors mit dem Titel *Fragmente* bekannt gemacht. In Abb. 1 ist zu erkennen, dass die fragmentarischen Notizen unnummeriert sind, Hervorhebungen werden gesperrt.

A-2) Minor 1882: Während Windischmanns editorischer Umgang mit Schlegels Nachlass-Fragmenten vom jungen Dilthey als „unmethodische[s] Verfahren des Herausgebers" (Dilthey 1870/1970: 229) kritisiert wurde, trug die Editionspraxis vor und nach der Jahrhundertwende 1900 zur Erstellung wissenschaftlich nutzbarer Textausgaben bei. Die von Jacob Minor 1882 publizierte Ausgabe *Friedrich Schlegel 1794–1802. Seine prosaischen Jugendschriften*, die zur ersten Kategorie gehört, diente nämlich als Modell der Editionsmethodik für weitere kritische Ausgaben. Der Verdienst dieser Neuausgabe besteht nicht nur darin, die Schriften des frühen Schlegel, die seit dem Tod des Autors stark vernachlässigt worden waren, insgesamt bekannt gemacht zu haben; vielmehr gelang es Minor außerdem, die zu Schlegels Lebzeiten anonym veröffentlichten Werke dem Autor zuzuweisen, die bis dahin

Rezeptionsgeschichte der deutschen Romantik gegen Ende des 19. Jahrhunderts würde den Rahmen des Beitrags sprengen (vgl. dazu Behler 1998: bes. 214–224).

3 „Etwa 100 Titel dieser Art [der ‚Fragment'-Publikation] verzeichneten die Kataloge für die Jahre von 1778 bis 1788." (Fetscher 2002: 556 f.).

— 411 —

Kant.

(Noch in Jena 1796.)

Man muß es ihnen unmöglich machen, sich an Kant zu hängen, wie an ein Amulet der Wahrheit. — Seine gute Absicht zur Fixation bei der scholastischen Form ist nun erreicht. Das Kleid muß nun weggenommen werden. — Eine Freundschaft zwischen Kant und Klopstock wäre natürlich gewesen. Regressirende Tendenz die Hyperkritiker, die sich nur an Kants Buchstaben halten, wie die Mystiker (z. B. Fichte) an Kants Geist. — *Reinhold*, der erste unter den Kantischen Sophisten hat eigentlich den Kantianismus organisirt, und auch das Mißverstehen gestiftet — *Grundsucher*. — Viele Gegner hielten Kants Christenthum nur für eine mauvaise plaisanterie, wie die Politiker, die die Republik nicht begreifen können. — Subjectives ist viel in der Ansicht, die Gränze der Erkenntniß nur auf die Eingeschränktheit der reinen Vernunft und nicht auf den Gesichtspunkt als durch absolute Freiheit, gesetzt zu beziehen. — Die Unkenntniß der Historie und die Einsicht von der Nothwendigkeit eines Mittelgliedes zwischen der theoretischen und praktischen Philosophie hat großen Einfluß auf die Kantische Aesthetik gehabt. — Die unredliche Hermeneutik (der Kantianer) ist antihistorisch. — Kant hat eine Voltairische Weltansicht. — Kant ein Hypermoralist, der die Pflicht der Wahrheit aufopferte. — Sein subjectiv kritischer Gang veranlaßte das Praktisiren der sogenannten Postulate, welches mißverstandene Wahrheit aus Interesse aufgeopfert und logische Heteronomie veranlaßt hat. Kants Religion durchaus nicht Norm. — Das Selbstrichten ist nur *ein Weg* der sittlichen Bildung. Dieser Weg ist unserm Zeitalter durchaus nicht angemessen. — Wahr ist der Vorwurf, daß er die Geschichte der Philosophie entstellt; aber er hat auch die Möglichkeit einer solchen zuerst begründet... Kant *moralisirt* gewaltig in der Politik, Aesthetik und Historie. In der Moral hingegen logalisirt, d. h. politisirt er...

Abb. 1: Erstveröffentlichung der Nachlass-*Fragmente* Friedrich Schlegels (Windischmann 1837: 411)

Fragmente.

1.

Ueber keinen Gegenstand philosophiren sie seltner als über die Philosophie.

2.

Die Langeweile gleicht auch in ihrer Entstehungsart der Stickluft, wie in den Wirkungen. Beyde entwickeln sich gern, wo eine Menge Menschen im eingeschlossenen Raum beysammen ist. 5

A: Athenäum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Ersten Bandes Zweytes Stück. Berlin, 1798. bey Friedrich Vieweg dem älteren. Nr. I. S. 3—146.

K: Charakteristiken und Kritiken. Von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel. Erster Band. Königsberg, bei Friedrich Nicolovius, 1801. *(In den Abschluss des Lessing-Aufsatzes hat Schlegel unter der Ueberschrift* Eisenfeile *S. 224—255 eine Auswahl aus den Fragmenten des Lyceums und Athenäums aufgenommen. Die Varianten nach K.)*

E: Kritische Grundgesetze der schriftstellerischen Mittheilung, nebst einem Gedicht Herkules Musagetes. Von Fr. Schlegel. Hamburg, bei Carl Anton Heydemann 1803. *(Abdruck der* Eisenfeile *nach K.)*

N: Novalis Schriften. Herausgegeben von Ludwig Tieck und Fr. Schlegel. Vierte vermehrte Auflage. Zweiter Theil. Berlin 1826. Gedruckt und verlegt bei G. Reimer. *(Enthält auf* S. 80. 103. 138. 142. 145. 179. 180. 201 *Athenäumsfragmente.)*

N⁵: Novalis Schriften. Herausgegeben von Ludwig Tieck und Ed. v. Bülow. Dritter Theil. Mit Novalis Bildniss. Berlin, Verlag von G. Reimer. 1846. *(Enthält* S. 237. 303 *Athenäumsfragmente.)*

S: Kritische Schriften von August Wilhelm von Schlegel. Erster Theil. Berlin, bei G. Reimer. 1828. *(Unter der Ueberschrift* Urtheile, Gedanken und Einfälle über Litteratur und Kunst. 1798 *bringt A. W. Schlegel hier* S. 416—436 *73 Athenäumsfragmente zum Abdruck.)*

B: August Wilhelm von Schlegels sämmtliche Werke. Herausgegeben von Eduard Böcking. Achter Band. Leipzig Weidmann'sche Buchhandlung. 1846. *(Den 73 in S aufgenommenen Fragmenten fügt Böcking* S. 3—33 *auf Grund handschriftlicher Aufzeichnungen Wilhelms, des meist irrigen Varnhagenschen Zeugnisses und auf eigene Autorität 36 weitere Athenäumsfragmente hinzu.)*

D_1: Denkmale der innern Entwicklung Schleiermachers, erläutert durch kritische Untersuchungen. *(Anhang zu* Leben Schleiermachers von Wilhelm Dilthey. Erster Band. Berlin. Druck und Verlag von Georg Reimer. 1870. *— Auf Grund seiner eigenen, durch handschriftliches Material unterstützten kritischen Forschungen druckt Dilthey S. 79—87 die Schleiermacher zuerkannten Athenäumsfragmente ab.)*

(Die zur Feststellung des Verfassers der einzelnen Fragmente herbeigezogenen Quellenwerke citire ich folgendermassen: Schl *bedeutet den von Jonas und Dilthey herausgegebenen Schleiermacherschen Briefwechsel;* D *das Leben Schleiermachers von Dilthei und* D_1 *die dazugehörigen Denkmale;* H *die romantische Schule von Haym.)*

2: Wilhelm? B 22 (74) *auf Varnhagens Autorität abgedruckt.*

Abb. 2: Erste Seite der von Minor edierten *Athenäumsfragmente* (Minor 1882: 203)

nicht belegte Autorschaft Schlegels bezüglich der *Athenäums-Fragmente* zu identifizieren und die oben erwähnten drei Fragmentsammlungen durch Nummerierung der einzelnen Fragmente zu erschließen (vgl. Erlinghagen 2017: 340). In Abb. 2 ist eine Seite der auf diese Weise edierten *Athenäums-Fragmente* zu sehen: Zum ersten Mal findet hier die Durchnummerierung jedes Fragments statt, und ein ausführlicher Fußnotenapparat präsentiert bibliographische Angaben inklusive Siglierung, Kommentare oder Anmerkungen des Herausgebers.

B-2) Körner 1928: Der Prager Germanist und Minor-Schüler Josef Körner (vgl. Klausnitzer 2001: 392 f.), der sich vor allem um das Aufspüren der philosophischen Vorlesungsnachschriften Friedrich Schlegels und der Briefe aus dem Kreis der Frühromantik bemühte (Körner 1935; Körner 1936 f./1969), machte in der kulturphilosophischen Zeitschrift *Logos* Schlegels zwei Arbeitshefte mit Aufzeichnungen „Zur Philologie" unter dem Titel *Philosophie der Philologie* erstmals bekannt. Wie Abb. 3 zeigt, werden diese Nachlass-Fragmente noch nicht per Durchnummerierung geordnet, vielmehr werden die Exzerpte und Notizen gemäß inhaltlichem bzw. thematischem Zusammenhang gruppiert. Darin lässt sich einerseits deutlich der Unterschied zur Windischmann-Ausgabe erkennen, andererseits weist das Druckbild – etwa bezüglich der Hervorhebungen durch Sperrung – eine gewisse Affinität zur Minor-Ausgabe auf, einer Ausgabe der ersten Kategorie.

A-3) und *B-3)* KA 1958 ff.: Die ab Ende der 1950er Jahre im Verlag Ferdinand Schöningh erscheinende *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe* (KA), herausgegeben von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, ist prinzipiell der von Jacob Minor eingeführten Editionsmethode gefolgt. Im zweiten Band dieser Ausgabe (1967) werden die philologisch erschließenden Kommentare sowie die Durchnummerierung für die zu Lebzeiten des Autors veröffentlichten Fragmente durchgeführt. Die Nachlass-Fragmente wie z. B. die Hefte „Zur Philologie" oder „Zur Litteratur und Poesie" in der KA 16 (1981) werden dabei ebenfalls segmentiert und nummeriert, obwohl Schlegels handschriftliche Hefte Assoziationen des unabschließbaren Denkprozesses abbilden, so dass die einzelnen Notate unnummeriert sind und entweder mit Spiegelstrich markiert oder durch Voluten voneinander getrennt sind. Wie Abb. 4 zeigt, folgt diese editorische Entscheidung der KA zum Teil der kleinen Nachlassedition Körners (1928), vorbereitet hauptsächlich durch die Edition mehrerer Notizhefte zur Literatur in den von Hans Eichner edierten und kommentierten *Literary Notebooks* (Eichner 1957; dazu vgl. Breuer et al. 2008: 169 f.).

B-4) Müller 2015: Der komplexe Zustand der Aufzeichnungen Schlegels soll durch die aktuelle Editionspraxis der Nachlass-Fragmente im Rahmen der Reihe *Schlegeliana* ab 2015 adäquater erfasst werden. In dem von Samuel Müller besorgten ersten Band wird der Textbestand der Handschriften „Zur

II.

Wäre der Titel nicht besser: Grundlage der Philologie? — Streng genommen hat sie keine eigne, spezifisch verschiedne. Dann ists im Praktischen einerley mit Begriff.

[In I nicht sowohl das philologische Ideal als das philologisch Absolute, und Maximum $\frac{\varphi\lambda}{0}$.]

Die Antinomien übers Wesen der φλ, über den Primat, Verhältniß und Zahl der Bestandtheile müssen freylich jetzt schon mitgenommen werden.

Lessing doch wohl ein eben so guter φλ wie Harris. Er philosophirte über das Alterthum. Aber freylich fehlte es ihm in jeder Hinsicht am Besten. [Gramatische Belesenheit.]

Belesenheit [Kritische, klassische] ist noch gänzlich verschieden von Litteratur und Polyhistorie.

Die stoische Interpretazion der Dichter verdient alle Aufmerksamkeit.

Ferner die Behandlung der klassischen Philosophen durch philosophische Philologen. Dies ist aber wohl eine Eigenheit der klassischen Philologie. Im strengen Sinn sind φμ [54]) nicht klassisch können also nicht philologirt und kritisirt werden. [Ist davon gar keine Anwendung mehr zu machen?]

Die alten Sprachen konnten wohl nur durch Studium der klassischen Schriften gelehrt werden. [Ist Studium und Belesenheit noch verschieden?] [55]) Daher die φλ Γραμματικοι. Von der Rhetorik ging alles aus. — Auf die historische Genealogie der φλ muß ich mich jetzt in I gar nicht einlassen. Sondern nur auf die philosophische — die Dedukzion.

[Protestazion daß meine Lehre keine Anwendung der kritischen φσ auf φλ sey. Uebrigens wolle ich nichts erwähnen von dem Einfluß einer solchen φλ auf φσ. Nichts vorwegnehmen. Kritisch — επιθετον ornans.[10]). Ueber transcendentale Kritik cfr. Philosophie. 5.[26]). — Ueber Anwenden. —]

Abb. 3: Friedrich Schlegels *Philosophie der Philologie* (Körner 1928: 41)

S. 3 [1] Wäre der Titel nicht besser: *Grundlage der Philologie*? — Streng genommen hat s.[ie] keine eigne, spezifisch verschiedne. Dann ists im Praktischen einerley mit Begriff.

[2] ⟨In I nicht sowohl das philol.[ogische] Ideal als das philol.|[ogisch] *Absolute, und Maximum*/ $\frac{\varphi\lambda}{0}$ [absolute Philologie].⟩

[3] Die Antinomien übers Wesen der φλ[Philologie] über d[en] Primat, Verhältniß und Zahl der Bestandtheile müssen freyl[ich] jetzt schon mitgenommen werden.

[4] *Lessing* doch wohl ein eben so guter φλ[Philolog] wie Harris. Er *philosophirte* über das Alterth[um]. Aber freyl[ich] fehlte es ihm in jeder Hinsicht am Besten.

[5] *Belesenheit* ist noch gänzl[ich] verschieden von Litteratur und Polyhistorie. ⟨Gramm.[atische] Belesenheit*⟩ ⟨Kritische, klassische.⟩

[6] Die stoische Interpretazion der Dichter verdient alle Aufmerksamkeit.

[7] Ferner die Behandlung der klassischen Philosophen durch philosophische Philologen. Dies ist aber wohl eine *Eigenheit* der *klassischen* Philologie. Im strengen Sinn sind φμ[Philosopheme] nicht klassisch können also nicht philologirt und kritisirt werden. ⟨Ist davon gar keine Anwendung mehr zu machen?⟩ |

S. 4 [8] Die alten Sprachen konnten wohl nur durch *Studium* der klassischen Schriften gelehrt werden. ⟨Ist Studium und Belesenheit noch verschieden?⟩ Daher die φλ[Philologen] Γραμματικοι. Von der Rhetorik ging alles aus. — Auf die *historische* Genealogie der φλ[Philologie] muß ich mich jetzt in I gar nicht einlassen. Sondern nur auf die philosophische — die *Deduktion*. —

[9] ⟨Protestazion daß meine Lehre keine Anwendung der kritischen φσ[Philosophie] auf φλ[Philologie] sey. Uebrigens wolle ich nichts erwähnen von d[em] Einfluß einer *solchen* φλ[Philologie] auf φσ[Philosophie]. Nichts vorwegnehmen. Kritisch — επιθετον ornans*. Ueber transc.[endentale] Kritik cfr. *Philosophie.* 5)* — *Ueber Anwenden.* —⟩

[10] *Harris.* p. 6. 7.* Grundfalsch und modernisirend, daß der Kritizism aus tiefer Spekulazion über* klass[ische] Werke entstanden sey.

Abb. 4: Die weitere nummerierte Edition der Nachlass-Fragmente in der *Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe* (KA 16: 59)

Philologie“ mit diplomatischer Umschrift erstmals vollständig faksimiliert. Diese Faksimile-Edition macht nicht nur den bislang kaum beachteten Schreib- und Denkprozess bei Schlegel sichtbar, sondern sie ermöglicht auch, die materiellen und technischen Bedingungen seines Schreibens zu erforschen (vgl. Nito 2019). Dazu zählen z. B. Marginalspalten für Kommentare bzw. Randnotizen, die fast ebenso viel Platz wie der Haupttext beanspruchen und durch die sich ein eigentümliches Spannungsfeld zwischen Haupttext und ‚Neben‘-Text aufbaut.

Um das bisher Beschriebene kurz zusammenzufassen: Die Editionspraxis, die auf Friedrich Schlegels Fragmente beider Kategorien angewandt wurde, wird in den 1880er Jahren durch die Minor-Ausgabe zunächst modernisiert, die z. B. jedes Fragment erstmals zitierfähig macht durch die Durchnummerierung – aus heutiger Sicht ist wohl zu vermuten, dass das von Minor angewandte Editionsverfahren unter dem Einfluss der textkritischen Methode Karl Lachmanns steht. Nach dieser Edition der ersten Kategorie folgten in den 1920er und 30er Jahren Josef Körners philologische Arbeiten an der Nachlasssammlung; seine Edition der fragmentarischen Aufzeichnungen Schlegels arbeitete statt mit Durchnummerierung mit Segmentierung.[4] Infolgedessen wird durch die weiteren kritischen Ausgaben – abgesehen von der jüngst publizierten Faksimile-Ausgabe – das Verfahren beibehalten, die Fragmente beider Kategorien unterschiedslos mit Durchnummerierung herauszugeben. Dazu ist anzumerken, dass die bisherige Editionspraxis insgesamt darauf abzielte, die diffuse und divergente Überlieferung der Fragmente so aufzubereiten, dass wissenschaftlich nutzbare Bezüge und Belege möglich waren und somit auch eine referenzierbare Quellenbasis für Interpretationen zu etablieren.

2. *Wie edierte Friedrich Schlegel die* Athenäums-Fragmente*?*

Diese Ziele hatte Friedrich Schlegel bei seiner Edition der *Athenäums-Fragmente* sicher nicht. Es ist aber erkenntnisreich, seine eigentümliche Editionspraxis im Kontrast zu den postumen Editionen herauszuarbeiten. Denn das ihm anvertraute Journal *Athenäum* motivierte den jüngeren Schlegel, ein editorisches Konzept auszuarbeiten, mit dem er das damals standardisierte Druckformat umgestaltete.

4 Wie Klausnizer (1998: 519–546) ausführlich untersucht, geht die von Philologen wie Jacob Minor oder Josef Körner vorgenommene Editionspraxis romantischer Texte mit dem damaligen Forschungsinteresse einher, das sich auf die fachwissenschaftliche ‚Sammelwut‘ des Historismus oder Positivismus zum einen und auf die sich seit 1910 abzeichnende ‚geistesgeschichtliche Wende‘ zum anderen richtete.

Als Herausgeber des *Athenäums* übernimmt Schlegel nicht nur die Korrekturarbeit der Beiträge, sondern er trifft auch die Maßnahme, alle Einzelbeiträge quasi zu ‚anonymisieren', indem er alle Verfasser nur mit den Anfangsbuchstaben ihrer Vornamen oder mit Pseudonymen kennzeichnet.[5] Bei Novalis' Sammlung mit dem Titel *Blütenstaub* erlaubte er z. B. nicht, „Titel und Motto als Appendix" (KA 24: 102)[6] an die jeweiligen Aphorismen anzuhängen, sodass schließlich die von Schlegel bearbeiteten 114 *Blütenstaub*-Fragmente im ersten Band des *Athenäums* als integraler Teil des gesamten Korpus erschienen, zu dem auch die *Athenäums-Fragmente* gezählt werden. Auch diese Sammlung wurde ohne Überschriften und ohne Autornamen publiziert: So sollte betont werden, dass dieses gemeinsame Werk das Ergebnis kollektiver Schöpfung ohne wahrnehmbare Absichten eines bestimmten Autors sei.

Hervorzuheben ist hier das eigenartige Schriftbild der *Athenäums-Fragmente*, das in der bisherigen Forschung über das ästhetische bzw. frühromantische Fragment etwa von Ostermann (1991), Mergenthaler (2012) oder Weiss (2015) kaum beachtet wird. Dabei werden nämlich keine das Lesepublikum orientierenden oder lenkenden Signalzeichen gesetzt wie z. B. eine Durchnummerierung, eine Rubrizierung, das Hervorheben eines Worts durch Sperrung etc. Die einzelnen Fragmente sind lediglich durch Voluten voneinander abgesetzt. Es geht Schlegel offensichtlich um ein sehr ruhiges, homogenes Schriftbild und um das Vermeiden einer Leserlenkung, also um einen Ansatz, der Leser und Leserinnen emanzipiert. Dementsprechend schrieb er an seinen Bruder: „Was Orthographie betrifft, so wünschte ich [Friedrich Schlegel] nur, daß wir die *Schwabacher ganz* verbannten und in die Acht erklärten." (KA 24: 74, Hervorhebungen i. O.)[7] Schleiermacher bemerkt dazu in einem Brief an August Wilhelm Schlegel vom Januar 1798:

> Da habe ich [Schleiermacher] selbst geschwabachert, und so fällt mir doch noch ein, dass [Friedrich] Schlegel auch gegen das *Sperren* ist. Es sei nur ein moderantistisches Schwabachern, und er möchte es einmal wagen mit dem Deutschen ohne solche pädagogische Hülfsmittel. (KA 24: 80. Anm., Hervorhebung i.O.)

Die oben erwähnte „Orthographie" bezeichnet im 18. Jh. die typographische Textgestaltung und ist nicht im heutigen Sinne der Rechtschreibung zu verstehen. Die „Schwabacher" Schrift ist ein deutscher Schrifttyp, dessen Buchstaben „bei dem Abdrucken einen stärkern und schwärzern Eindruck auf dem Papier machen" (Jacobsson 1784: 74), weshalb die Schwabacher im

5 Vgl. KA 24: 47 (Brief an August Wilhelm Schlegel, November 1797).
6 Brief an August Wilhelm Schlegel, März 1798.
7 Brief an August Wilhelm Schlegel, Dezember 1797.

I. Fragmente.

Ueber keinen Gegenstand philosophiren sie seltner als über die Philosophie.

Die Langeweile gleicht auch in ihrer Entstehungsart der Stickluft, wie in den Wirkungen. Beyde entwickeln sich gern, wo eine Menge Menschen im eingeschloßnen Raum beysammen ist.

Kant hat den Begriff des Negativen in die Weltweisheit eingeführt. Sollte es nicht ein nützlicher Versuch seyn, nun auch den Begrif des Positiven in die Philosophie einzuführen?

Zum großen Nachtheil der Theorie von den Dichtarten vernachläßigt man oft die Unterabtheilungen der Gattungen. So theilt sich zum Beyspiel die Naturpoesie in die natürliche und in die künstliche, und die Volkspoesie in die Volkspoesie für das Volk und in die Volkspoesie für Standespersonen und Gelehrte.

Abb. 5: *Athenäums-Fragmente* im Originaltextformat (Schlegel 1798: 3)

damaligen Buchdruck für Hervorhebungen genutzt wurde, was aber wiederum eine gewisse Inhomogenität des Druckbilds zur Folge hatte. Die moderne Ungar-Fraktur, die ab etwa 1794 eingeführt wurde, war für Texthervorhebungen noch nicht etabliert. Daher wurden für Hervorhebungen bloße Vergrößerungen der Drucktype, später Sperrungen der Fraktur verwendet. Obwohl in

40

5.

Unter so vielen Philosophischen Sprach-
verbesserern nehme ich einen, dessen Lob ich
in den Litteraturbriefen gern unterzeichne:
Sulzer, in seinem beliebten Inbegriff der
Wissenschaften,* in dem vielleicht kein Ar-
tikel ärmer ist, als der über die Sprache. Er
fordert zur Vollkommenheit einer Sprache
„1) einen hinlänglichen Vorrath von Wörtern
„und Redensarten, wodurch jeder Begriff
„deutlich und bestimmt ausgedruckt wird."
Nun! und wenn die Sprache einen über-
flüßigen Vorrath hat? So muß der Ue-
berfluß fort! — Vollkommen für den Philoso-
phen, aber schlecht für den Dichter, der von
diesem Ueberfluß leben muß, der nicht Be-
griffe deutlich und bestimmt, sondern Be-
griffe und Empfindungen rührend und reich
ausdrücken will. Wenn dieser neue Plato
eine Republik errichtet, wo Synonyme,
und uneigentliche Wörter verbannt werden:
lebet

* Litter. Br. Th. 4. p. 230.

Abb. 6: Eine Stelle im Originaltextformat der *Fragmente über die neuere deutsche Literatur* (Herder 1767: 40)

beiden Fällen die Drucktype nicht gewechselt wurde, wurden beide Verfahren mit „Schwabacher" bezeichnet. Darüber hinaus wurde auch die Unterstreichung beim handschriftlichen Schreiben auch „Schwabachern" genannt – wie hier durch Schleiermacher (vgl. KA 24: 368, Anm. 18). Friedrich Schlegel aber verweigerte konsequenterweise sowohl die Schwabacher als auch – laut Schleiermacher – das „*Sperren*", um solche leserlenkenden „pädagogische[n] Hülfsmittel" zu vermeiden. Das Druckbild der *Fragmente* sollte also homogen sein, um den Lesern und Leserinnen alle Freiheiten zu lassen (vgl. Abb. 5).[8] Zwar räumte Schlegel ein, dass das optische Erscheinungsbild der Zeitschrift *Athenäum* „sicher monoton" (KA 24: 56) werden könne, aber gerade dadurch

8 Nach der Publikation waren bekanntlich die Reaktionen zeitgenössischer Intellektueller wie Goethe und Schiller auf diese Zeitschrift, insbesondere auf die *Athenäums-Fragmente*, sehr lebhaft, wobei jedoch kritische Stimmen und negative Urteile überwogen (vgl. Strack & Eicheldinger 2011: 44–52).

sollte der von Schlegel konzipierte gleichberechtigte „Synfonismus der Fr[agmente]" (ebd.: 105) realisiert werden – und zwar durch die Leserinnen und Leser. Genau diesem Wirkungsziel diente auch seine Verschleierung der Autorschaft zu einzelnen Fragmenten (vgl. Behler 1960: 35 f.).

Wie deutlich sich das homogene und mit breitem Zeilendurchschuss versehene Druckbild bei Schlegel von der damals üblichen Gestaltung und Typographie unterscheidet, zeigt ein Vergleich etwa mit Herders aphoristischer bzw. prosaischer Schrift *Fragmente über die neuere deutsche Literatur* (Herder 1766/67). Neben der Nummerierung fallen bei Herder die Hervorhebungen durch Vergrößerungen der Fraktur auf, die ein unruhiges Druckbild zur Folge haben (Abb. 6): „Sulzer", „Inbegriff der Wissenschaften", „überflüßigen", „Synonyme", „uneigentliche". Das Wirkungsziel, die Leserinnen und Leser zu orientieren und zu lenken, gegebenenfalls auch der eigenen Botschaft Nachdruck zu verleihen, ist offensichtlich.

3. Bloße Fragmente oder nummerierte Aphorismen? Problematisierung der Edition und Interpretation von Schlegels Fragmenten

Es ist deutlich geworden, dass Zweck und Wirkungsziel einer Edition ihre Konzeption bis in das Druckbild hinein bestimmt. Die bloße Aneinanderreihung der *Athenäums-Fragmente* bei Schlegel ist für ein Zitieren mit Beleg oder einen analytischen Vergleich selbstverständlich unpraktisch gewesen, sodass ihre Struktur seit der Minor-Ausgabe bis zur KA von den Editoren verändert wurde: Alle Fragmente werden durch Nummern systematisch geordnet, sind dadurch eindeutig identifizierbar und referenzierbar, und philologisch genau werden die Fragmente Autoren zugeschrieben.

Daraus leitet sich meine Hypothese ab: Die Berücksichtigung editorischer Entscheidungen bis ins Druckbild hinein, die Zweck und Ziel der Edition dienen, eröffnen der literaturwissenschaftlichen und wirkungsästhetischen Analyse des Fragments weitere Aspekte. Schlegels Ausgabe entschlägt sich des „pädagogische[n]" Zeigens und Lenkens, um den Lesern und Leserinnen die Freiheit des Sym- und Weiterphilosophierens zu lassen – dies ist ja Kern seiner Konzeption des Fragments als offener und anregender Form. Der Leser, die Leserin soll die Fragmente auch untereinander frei in Beziehung setzen können – daher ihre homogene Präsentation.

Bei der Durchnummerierung der Aphorismen in den Editionen seit der Minor-Ausgabe ergeben sich also Vor- und Nachteile. Einerseits können die Aphorismen als referenzierbare Belege zitiert und leichter in den wissenschaftlichen Austausch eingespeist werden; andererseits entsteht eine Hierarchisierung und Leserlenkung, die durch die Zusatzinformationen (Fußnoten

etc.) noch verstärkt wird. Die Zuordnung einzelner Fragmente zu Autoren ist einer Autor- und Werkzentrierung geschuldet, die letztlich weniger modern ist als das symphilosophierende Kollektiv, wie es sich in Schlegels anonymisierender Ausgabe abbildet.

Dem Editionsverfahren in Schlegels Ausgabe der *Athenäums-Fragmente* liegt das oben erwähnte Konzept des „Synfonismus der Fragmente" oder der „Symphilosophie" zugrunde.[9] Vor diesem Hintergrund führte Schlegel neben der Anonymisierung die Gleichstellung aller Fragmente konsequent bis zur typographischen Homogenität durch. Während die strukturierenden und hierarchisierenden postumen Editionen einer Privilegierung einzelner Fragmente Vorschub leisten und dazu führen, dass einzelne Fragmente wie das 116. zur „progressiven Universalpoesie" berühmt und dauernd zitiert werden, ja als Deutungsfolie über alle Fragmente gezogen zu werden drohen, vermeidet Schlegel, dass die Aussage eines bestimmten Fragments als zentrale Autorität und Instanz der Interpretation zu stark in den Vordergrund tritt. Genau dies vermerkt die folgende Notiz aus seinen Aufzeichnungen: Die offene „Fr[agmentarische] Form [ist] viell.[eicht] die richtige für alles Ct [Zentrale]" (KA 18: 359).

Bibliographie

Behler, Ernst (1960): Die Geschichte einer Zeitschrift. In: Athenaeum (1798–1800). Hrsg. von August Wilhelm Schlegel & Friedrich Schlegel (Neuausgabe). Stuttgart, S. 5–64.

Behler, Ernst (1998): Die Geschichte der Friedrich-Schlegel-Ausgabe. In: Athenäum 8, S. 211–229.

Breuer, Ulrich & Dembeck, Till & Jäger, Maren (2008): Zum Stand der Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe. In: Athenäum 18, S. 165–182.

Dilthey, Wilhelm (1870/1970): Leben Schleiermachers [1870]. In: Wilhelm Dilthey: Gesammelte Schriften. Bd. 13. Hrsg. von Martin Redeker. Göttingen.

Eichner, Hans (Hrsg.) (1957): Friedrich Schlegel. Literary Notebooks. 1797–1801. London.

Erlinghagen, Arnim (2017): Werkausgaben und Editionsgeschichte. In: Friedrich Schlegel-Handbuch. Hrsg. von Johannes Enders. Stuttgart, S. 338–346.

Fetscher, Justus (2002): Art. Fragment. In: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch. Hrsg. von Karlheinz Barck u.a. Stuttgart, S. 551–587.

Fricke, Harald (1984): Aphorismus. Stuttgart.

9 Daraus lässt sich nach der jüngeren Schlegel-Forschung ein inneres ‚Gespräch' des Kreises um Schlegel erschließen, das in Bezug auf die frühromantische Symphilosophie gerne mit dem Platonischen *Symposion* verglichen wird (Mergenthaler 2012).

Giuriato, Davide & Kammer, Stephan (Hrsg.) (2006): Bilder der Handschrift. Die graphische Dimension der Literatur. Frankfurt am Main, Basel.
[Herder, Johann Gottfried von] (1767): Über die neuere Deutsche Litteratur. Erste Sammlung von Fragmenten. Riga.
Jacobsson, Johann Karl Gottfried (1784): Technologisches Wörterbuch oder alphabetische Erklärung aller nützlichen menschlichen Künste. Vierter Teil, von Schm bis Z. Berlin, Stettin.
Klausnitzer, Ralf (1998): Blaue Blume unterm Hakenkreuz. Die Rezeption der deutschen literarischen Romantik im Dritten Reich. Paderborn u.a.
Klausnizer, Ralf (Hrsg.) (2001): Josef Körner. Philologische Schriften und Briefe. Göttingen.
Körner, Josef (Hrsg.) (1928): Friedrich Schlegels *Philosophie der Philologie*. In: Logos. Internationale Zeitschrift für Philosophie der Kultur 17, S. 1–72.
Körner, Josef (Hrsg.) (1935): Friedrich Schlegel. Neue philosophische Schriften. Erstmals in Druck gelegt, erläutert und mit einer Einleitung in Fr. Schlegels philosophischen Entwicklungsgang versehen von Josef Körner. Frankfurt am Main.
Körner, Josef (Hrsg.) (1936f./1969): Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis. 2 Bde. Brünn, Wien, Leipzig 1936f. Neudruck Bern 1969.
Mergenthaler, May (2012): Zwischen Eros und Mitteilung. Die Frühromantik im Symposion der Athenaeums-Fragmente. Paderborn (= Schlegel-Studien. 6).
Minor, Jacob (Hrsg.) (1882): Friedrich Schlegel 1794–1802. Seine prosaischen Jugendschriften. 2 Bde. Wien.
Müller, Samuel (Hrsg.) (2015): Hefte *Zur Philologie*. Paderborn (= Schlegeliana. 1).
Nito, Takuto (2019): Zäsur im Schreiben. Zur Materialität des handschriftlichen Fragments bei Friedrich Schlegel. In: Zäsuren – Welt/Literatur. Hrsg. von der Japanischen Gesellschaft für Germanistik. München, S. 90–108.
Ostermann, Eberhard (1991): Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee. München.
Schlegel, August Wilhelm & Schlegel, Friedrich (1798): Athenaeum. Eine Zeitschrift, Bd. 1 (2). Berlin.
Schlegel, Friedrich (KA): Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. 35 Bde. in 4 Abt. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Paderborn, Darmstadt, Zürich 1958 ff.
Strack, Friedrich & Eicheldinger, Martina (Hrsg.) (2011): Fragmente der Frühromantik. Bd. 2. Berlin.
Windischmann, C[arl] J[oseph] H[ieronymus] (Hrsg.) (1836–1837): Friedrich Schlegel’s Vorlesungen aus den Jahren 1804 bis 1806. Nebst Fragmenten vorzüglich philosophisch-theologischen Inhalts. 2 Bde. Bonn.
Zinn, Ernst (1959): Fragment über Fragmente. In: Das Unvollendete als künstlerische Form. Hrsg. von J. A. Schmoll. Bern, S. 161–171.

Zeilenabstände als Gegenstand des Edierens? Zu Ilse Aichingers Aufzeichnungen

Andreas Dittrich (Wuppertal)

Abstract: Ausgehend von der Beobachtung, dass in einem Text von Ilse Aichinger die Größe von Zeilenabständen in verschiedenen Drucken variiert, wird im Folgenden die Entscheidung des späteren Herausgebers, die Zeilenabstände zu vereinheitlichen, als poetologisch begründbar dargestellt. Mit diesem kleinen Beispiel soll die Frage einer möglichen „poetologischen Sensibilität" beim Edieren in den Raum gestellt werden.

Keywords: Ilse Aichinger, Edition, Typografie, Zeilenabstand, Datierung.

1. *Hans Zeller: „der Fall Heinrich Heine"*

Der Titel der Sektion *Edition und Interpretation*[1] zitiert jenen der Antrittsvorlesung, die Hans Zeller vor 55 Jahren in Zürich gehalten hat (vgl. Reuss 2015). Zwanzig Jahre später (1986) wurde die *Arbeitsgemeinschaft für germanistische Edition* gegründet, und es erschien das erste *editio*-Jahrbuch. Zwischen diesen beiden Daten liegen zwei Publikationen: *Texte und Varianten. Probleme ihrer Edition und Interpretation* (1971) und das Resultat des zweiten deutsch-französischen Editorenkolloquiums, *Edition und Interpretation. Edition et Interprétation des Manuscrits Littéraires* (1981). Damit fügt sich der Titel der Sektion in eine prominente Reihe editionswissenschaftlich wichtiger Publikationen. In der erwähnten Antrittsvorlesung von Zeller führte dieser die „methodische *Trennung von Befund und Bearbeitung des Befunds*" aus (Zeller 1966/2005: 280), die später unter der Bezeichnung „Befund und Deutung" bekannter geworden ist (Zeller 1971). Diese Trennung zeigte an, dass die titelgebende *Konjunktion* zwischen ‚Edition' und ‚Interpretation' normativ als eine *Disjunktion* zu verstehen ist. Edition mag zwar immer Interpretation sein, wie Manfred Windfuhr 1957 schrieb (Windfuhr 1957/2005: 191), aber wenn – mit Zeller gesprochen – „der unvermeidliche Schatten des Hrsg."

1 Der vorliegende Text ist eine überarbeite Fassung des Vortrags, den ich am 30. Juli 2021 beim 15. Kongress der Internationalen Vereinigung für Germanistik, in der Sektion *Edition und Interpretation*, unter der Leitung von Anke Bosse, Wolfgang Lukas und Michael Stolz, gehalten habe. Anke Bosse danke ich für das produktive Lektorat.

nicht zu verhindern ist, so ist diesem doch „Rechnung zu tragen“, indem er explizit gemacht wird. In der aufklärerischen Lichtmetaphorik Zellers: „der Hrsg. kann nicht über seinen Schatten springen, nämlich über den Schatten, den das Licht seiner Subjektivität wirft; er kann das Licht auch nicht auslöschen, wenn er nicht bloss im Dunkel unerkannter Vorurteile tappen will, er soll aber seinen Schatten für andre so erkennbar wie möglich zu machen suchen.“ (Zeller 1966/2005: 286) Editorinnen und Editoren sollten ihre Entscheidungen und die Gründe für dieselben möglichst durchsichtig machen, sie also benennen. Das heißt zunächst aber auch: sie zu erkennen. Wie schwierig dies sein kann, exemplifizierte Zeller an dem bezeichnenden Beispiel der Gliederung des Gesamtwerks in einer Edition Heinrich Heines, die in herkömmliche Gattungen eingeteilt wurde und darin dem sichtlich normierenden Modell der Ausgabe letzter Hand der Werke Goethes folgte (Goethe C^1 und C^3), deren Gattungseinteilung die Weimarer Ausgabe (Goethe WA) wiederum fortschrieb.

> Wie entscheidend das Gesamtbild eines Autors durch die editorische Gliederung bestimmt und unter Umständen verfälscht wird, wie sehr der editorische Entscheid also Interpretation ist, zeigt der Fall Heinrich Heine: die traditionelle Einteilung in Vers und Prosa, in erzählende, kritische und historische Schriften, zerstört gerade die von Heine angestrebte antiklassische Annäherung und Mischung der Formen und Gattungen. / Der hier sichtbar gewordene hermeneutische Zirkel von Edition und Interpretation besagt, dass, in diesem Fall, die editorische Massnahme nur dann richtig sein kann, wenn sie ihrem Gegen[s]tand gemäss ist. (Zeller 1966/2005: 281)[2]

Zeller konkretisiert nicht, auf welche Heine-Ausgabe(n) er hier abzielt; er könnte damit nahezu alle treffen (vgl. Plachta 2011 und Höhn 2004). Eine Ausnahme bildet Fritz Strich, der 1925 die Trennung der Texte Heines nach abstrakten Gattungszuordnungen kritisierte (Strich 1925: IX–XVI) und sie in seiner Ausgabe chronologisch angeordnet hat (Heine 1925–1930). Diesem Prinzip folgte zwar Klaus Briegleb 1968, doch während dieser sich explizit

2 Vgl. die ähnliche Passage in Zeller (1971: 48). Dort (1.) streicht Zeller die Formulierung „und unter Umständen verfälscht wird, wie sehr der editorische Entscheid also Interpretation ist“, und es fehlt der ganze zweite hier zitierte Absatzanfang; (2.) ändert Zeller „traditionelle“ zu „übliche Einteilung“, die Heines – statt „angestrebte“ nun „gesuchte“ – Annäherung nicht mehr „zerstört“, sondern „aufhebt“; und (3.) erweitert Zeller seine Erläuterung dessen, was er unter der Einteilung der Klassiker-Ausgaben versteht, begründet sie mit der „klassischen Gattungsästhetik“, weist darauf hin, dass sie zwar „als wertfreie, der Übersichtlichkeit dienende Reihung [verstanden]“ wurde, Heine aber zu einem „epigonalen Schriftsteller“ herabstufe. – Die Emendation im Zitat folgt dem Erstdruck.

am „Willen des Autors“ orientierte[3] (Briegleb 1968: 619) – die er in Heines überlieferten Plänen für eine Gesamtausgabe sieht, die er auch abdruckt –, begründete Strich seine Entscheidung anders: Die „systematische Gliederung und übersichtliche Ordnung“ gebühre, so Strich, „nur einem Dichter des klassischen Stiles“. Dieser glaube an einen Gott, der sich „in den ewigen und reinen Formen und Ideen offenbare“, wohingegen sich für Heine Gott „im Werden, in der Zeit, in der Geschichte“ zeige (Strich 1925: X–XII). Strich folgert daraus, dass „das zeitliche, das chronologische“ das leitende Prinzip beim Edieren von Heines Texten sein müsse (Strich 1925: XII) und damit auch die chronologische Anordnung der Texte in einer Gesamtausgabe Heines. Zellers Beispiel zeichnet nun aus, dass es sich nicht auf einen ‚Willen des Autors‘, sondern auf die Grundlage dieses Willens bezieht, sozusagen seine *Haltung*. Strich schrieb (1947: 36): „Heine hat nicht die Gattungen so rein und klar voneinander getrennt. Er hat auch Vers und Prosa nicht so isoliert.“ In dieselbe Kerbe schlägt Zeller, wenn er der Aufteilung der Texte Heines in herkömmliche Gattungen nach dem ‚klassisch‘ gewordenen Modell Goethes widerspricht. Es entspreche nicht, so Zeller, Heines Streben nach einer „antiklassische[n] Annäherung und Mischung der Formen und Gattungen" (Zeller 1966/2005: 281). Dieses Streben des Autors zeigt sich nun nicht explizit an einer bestimmten Textstelle, von der aus es dann, einem Programm gleich, klar ausführbar wäre. Es lässt sich, so Zeller, erst aus einer zwischen Einzelstellen- und Gesamtschau oszillierenden Lektüre erschließen, einem „hermeneutischen Zirkel“ (ebd.).

Wenn ich im Folgenden die Überlegung anstellen werde, dass bei der Edition und Gestaltung der Texte Ilse Aichingers die Poetologie der Autorin berücksichtigt wurde, dann beziehe ich mich auf etwas, das Zeller auch im „Fall Heinrich Heine“ eingeklagt hat: beim Edieren ist – neben der spezifischen Einzelstelle, die durchaus auch Allgemeines explizieren kann – die das Schreiben des Textes grundlegende *Haltung* des Autors bzw. der Autorin zu berücksichtigen.[4] Diese Haltung muss nicht notwendig in direkten Aussagen auffindbar sein, sie könnte unter Umständen erst durch eine Lektüre ‚zwischen den Zeilen‘ bzw. in einer Zusammenschau mehrerer Texte erschlossen werden, und soll hier mit dem Begriff der Poetologie adressiert werden.

3 Dagegen wendet sich Strich (vgl. Strich 1947: 26–28).

4 ‚Grundlegender Wille‘ und ‚Streben‘ mögen im ersten Augenblick an jene „Intuitionsphilologie“ erinnern, die Zeller 1971 kritisierte (Zeller 1971: 54–56). Er bezog sich seinerzeit aber primär auf eine bestimmte Form der Textkritik, die auf Einfühlung beruht (konkret auf Jonas Fränkels Ansichten über das Edieren; vgl. dazu Nutt-Kofoth 2005: XXIII). Der Begriff der Haltung (den auch Strich, allerdings unsystematisch, nutzt, siehe 1947: 25) zielt nicht auf bloße psychologische Einfühlung, sondern ruft ethische, poetische, politische, als auch existenzielle Bezüge auf (vgl. Wild 2021: 215–219).

Ilse Aichinger veröffentlichte zwischen 1945 und 2006 über 680 Texte in verschiedenen Büchern, Zeitschriften, Anthologien und Zeitungen (vgl. Dittrich 2018 ff.). Würde man die Texte auf die rund 60 Jahre aufrechnen, würde das statistisch einen Schnitt von zehn Texten pro Jahr ergeben. – Aber so lässt sich hier nicht rechnen: Eine platte Quantifizierung verdeckt, dass Aichinger zu verschiedenen Zeiten unterschiedlich aktiv publiziert hat. So lässt sich im Spätwerk eine enorme Produktion feststellen und davor, in den späten 1980er und in den 1990er Jahren, ein Ausbleiben von Veröffentlichungen. Dass Aichinger in diesen Jahren nicht publizierte, wurde in der Forschung unter anderem als „Schweigen" bezeichnet (vgl. Fässler 2007: 91). Dass das Ausbleiben von Publikationen aber nicht heißen muss, dass Aichinger in dieser Zeit nichts geschrieben hätte, hat Hannah Markus anhand des lyrischen Nachlasses Aichingers zeigen können (Markus 2015). Franz Hammerbacher, Freund und späterer Verleger von Aichinger, hat die Vermutung angestellt, dass Aichinger nach den 1990er Jahren nicht wieder veröffentlicht hätte, wenn sie nicht von Richard Reichensperger dazu motiviert worden wäre (Hammerbacher zitiert in Markus 2015: 247).

Richard Reichensperger, Jahrgang 1961, war ausgebildeter Jurist, Literaturwissenschaftler an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und als Literaturkritiker bei der Tageszeitung *Der Standard* tätig. Er lernte Aichinger 1980 bei dem *5. Internationalen Autorenseminar der Alten Schmiede: Über Ilse Aichinger* in Wien kennen (vgl. Neumann 2011: 32–33) und war eng mit der Familie befreundet. 1991 hat er im Fischer Taschenbuchverlag *Werke in acht Bänden* von Ilse Aichinger herausgegeben und sich bei deren Gestaltung (im umfassenden Sinn) an den Erstausgaben orientiert: Die Bände tragen den jeweiligen Buchtitel der Erstausgaben, übernehmen größtenteils die Auswahl und Anordnung der Texte, auch die typografische Gestaltung wurde wieder an das Büro Otl Aichers vergeben. Aicher hatte die meisten der Erstausgaben gestaltet und – kurz vor seinem tragischen Tod im Jahr der Publikation – auch die typografische Gestaltung der neuen Ausgabe mitbetreut. Aicher und seine Frau Inge Aicher-Scholl waren mit Aichinger gut befreundet; Reichensperger und Aichinger einander enge Freunde. Die Werkausgabe ist, das lässt sich vermutlich sagen, in Absprache mit der Autorin, ihrer *Haltung*, gemacht worden.

2. Ilse Aichinger: „Die Zwischenräume [...] sollen alle gleich groß sein"

Zwischen 1950 und 1985 hat Aichinger kurze, vielleicht aphoristisch zu nennende Prosa in ein kleines schwarzes Büchlein notiert, das im Nachlass der Autorin im Deutschen Literaturarchiv Marbach überliefert ist. Die Einträge

darin sind durchgehend, mit ein paar wenigen Ausnahmen, datiert. Sie fangen mit dem 10. Oktober 1950 an und enden mit einem Eintrag, der auf den 18. Oktober 1985 datiert ist. In den 1980er Jahren wählte Aichinger aus diesen Notaten einige zur Publikation aus. Sie wurden zunächst 1986 in einer Auswahl in der *Neuen Rundschau* publiziert, dann 1987 in dem Buch *Kleist, Moos, Fasane* und schließlich 1991 im Rahmen der Werkausgabe wieder veröffentlicht. Zwischen den ersten beiden Einzeldrucken auf der einen Seite und dem Druck in der Werkausgabe auf der anderen Seite variieren die Zeilenabstände. An einem exemplarischen Ausschnitt der Eintragungen zum Jahr 1959 soll hier zwischen dem ersten Buchdruck 1987 und dem Abdruck in der Werkausgabe verglichen werden (siehe Abb. 1).

Was attackiert wird, ist immer der Augenblick, denn auf ihn kommt es an. Es sind zuletzt die Tröstungen, die uns untröstlich machen. Aber es besteht die Möglichkeit, wenn eine Hoffnung sich innerhalb der Zeit erfüllt (was sie im Grunde nicht kann, da jede Hoffnung sich nur in ihrem Augenblick erfüllen kann, also außerhalb der Zeit), jeden Augenblick dieser Erfüllung offen zu lassen, d. h. in der Hoffnung. Das Wort Augenblick.	Was attackiert wird, ist immer der Augenblick, denn auf ihn kommt es an. Es sind zuletzt die Tröstungen, die uns untröstlich machen. Aber es besteht die Möglichkeit, wenn eine Hoffnung sich innerhalb der Zeit erfüllt (was sie im Grunde nicht kann, da jede Hoffnung sich nur in ihrem Augenblick erfüllen kann, also außerhalb der Zeit), jeden Augenblick dieser Erfüllung offen zu lassen, d. h. in der Hoffnung. Das Wort Augenblick.

Abb. 1: Vergleich des Zeilenabstands von *Kleist, Moos, Fasane* im Bucherstdruck (Aichinger 1987: 62) und in der Werkausgabe (Aichinger 1991: 68)

Indem der Zeilenabstand 1987 zwischen dem zweiten und dritten Absatz kleiner ist, lässt sich das „Aber", mit dem der dritte Absatz anhebt, leichter auf den Satz davor beziehen. 1991 sind die Abstände zwischen den Absätzen gleichgroß, homogenisiert; so erscheint der Bezug vom dritten auf den ersten Absatz, die beide auf den „Augenblick" abheben, deutlicher. Der gleich große Zeilenabstand 1991 setzt das Thema der Hoffnung und ihre Erfüllung im außerzeitlichen Augenblick von der Frage der Tröstung ab und öffnet es auf eine Bedeutung von Hoffnung, die nicht auf Trauer eingeengt wird. Die Vereinheitlichung der Größe der Zeilenabstände lockert die Lektüreabfolge der Lesenden.[5]

Wie kam es zur Differenz der Abstände in den Drucken? Während der Vorbereitung des Buchdruckes schrieb der damals zuständige Lektor beim S. Fischer Verlag, Thomas Beckermann, am 2.4.1987 an Otl Aicher von einem „Problem", wie er es formulierte:

5 Mit Harald Fricke könnte man auch davon sprechen, dass die Aufzeichnungen durch die vereinheitlichten Zeilenabstände je selbstständiger erscheinen und dadurch einen aphoristischeren Charakter bekommen (vgl. Fricke 1984: 13).

> In dem Text „Aufzeichnungen 1950–1985“ sollen die Jahreszahlen auf Wunsch von Ilse Aichinger nach rechts außen gestellt werden, der ganze Text aber fortlaufend gesetzt werden. Dadurch ergibt sich das Problem der Leerzeilen: / 1. Sollten mehrere Eintragungen an ein- und demselben Tag deutlich voneinander abgesetzt werden, / 2. sollten die Eintragungen der einzelnen Tage für sich stehen und / 3. aber sollen die verschiedenen Jahre deutlich gekennzeichnet werden. (Otl Aicher Archiv: Ai Ki. 107)

Beckermann schlägt sogleich vor, mit unterschiedlich vielen bzw. unterschiedlich großen Leerzeilen zu arbeiten. Sein Lösungsvorschlag erinnert an den ersten Abdruck des Textes: Erst im Jahr zuvor hatte er Auszüge aus Aichingers „Aufzeichnungen“ unter dem Titel *Tagebuchaufzeichnungen 1965–1985* in der *Neuen Rundschau* herausgegeben (Aichinger 1986). Die Lösung, die Beckermann Aicher gegenüber vorschlägt, findet sich bereits in diesem Druck umgesetzt. Von den variierenden Zeilenabständen abgesehen, fehlt hier am Ende jedes Absatzes jeweils auch der schließende Satzpunkt des letzten Satzes.

Im Nachlass Ilse Aichingers finden sich zwei unvollständige Korrekturfahnen dieser Publikation, die auf einige Umarbeitungen hindeuten. Die Fahnen sind zwar nicht datiert, dürften aber, wenn man bedenkt, dass die *Tagebuchaufzeichnungen 1965–1985* im November 1986 publiziert wurden, vor dem Brief Beckermanns vom April 1987 bearbeitet worden sein. Neben der unklaren Datierung ist auch die korrigierende Hand nicht deutlich feststellbar. Dass sich diese Dokumente im Nachlass Aichingers befinden und nicht im Verlagsarchiv, deutet darauf hin, dass Aichinger diese Korrekturen zumindest gesehen haben dürfte. Zwei darin nachträglich eingefügte Aufzeichnungen tragen deutlich die Handschrift Aichingers. Ob die handschriftliche Bemerkung am Seitenkopf – „Punkt!“ (deren Hand ich nicht zuordnen kann) – absichtlich unberücksichtigt oder in ihrer Undeutlichkeit unverstanden blieb oder damit gerade das absichtliche Weglassen der Punkte (wie in der *Neuen Rundschau* verwirklicht) gemeint war, kann nicht mehr eruiert werden.

Interessanter als die fehlenden Satzpunkte scheint mir ein anderer Eingriff zu sein. In allen Druckfahnen sind zu jeder Eintragung entsprechende Datierungen in Klammern abgedruckt, die nachträglich alle systematisch händisch durchgestrichen wurden. Bei einer der Druckfahnen wurden die gestrichenen Daten mit Jahreszahlen ersetzt, was im Abdruck in der *Neuen Rundschau* 1986 aber nicht übernommen wurde. Vielleicht handelt es sich dabei um Vorarbeiten für die Buchpublikation, in der die Einträge jahrweise zusammengefasst wurden.

Für die Buchfassung schickte Aichinger ein Blatt mit Korrekturen an Otl Aicher, der mit seinem Büro in Rotis das Buch typografisch gestaltete. Dieses Blatt liegt nicht im Verlagsarchiv, sondern im Nachlass von Otl Aicher im Archiv der Hochschule für Gestaltung, dem HfG-Archiv, in Ulm. Aichinger

bezieht sich darin auf den Zeilenabstand der „Aufzeichnungen“, den sie – ohne die terminologische Differenzierung von Fries (2012: 118) zu kennen – „Zwischenräume“ nennt:

> Die Zwischenräume zwischen den Jahren sind in Ordnung (nur die Jahreszahlen entweder weiter nach links oder ganz nach rechts), aber innerhalb der Jahre sind sie verschieden groß. Sie sollten alle gleich groß sein, so groß wie die größeren in 1959 oder 1961. (Otl Aicher Archiv: Ai Ki. 107)[6]

Zwischen dem (undatierten) Blatt Aichingers und dem Brief von Beckermann besteht ein auffälliger Widerspruch. Wann und wie er zustande gekommen ist, kann nicht mehr rekonstruiert werden. Der Befund, dass sich die „Zwischenräume“ in den drei Drucken voneinander unterscheiden, ist nun zwar feststellbar, aber wie lässt er sich deuten? Bemerkenswert scheint mir, dass Aichinger die (nicht besonders auffälligen) Zeilenabstände nicht nur bemerkt, sondern auch Wert darauf gelegt hat, hier einzugreifen. Weshalb?

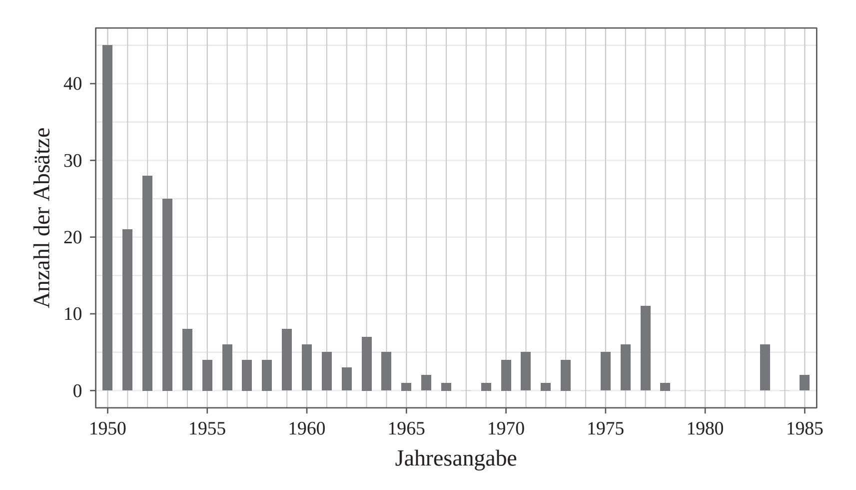


Abb. 2: Reduktion der Anzahl der Absätze in den Aufzeichnungen

Betrachtet man die in der Buchpublikation jahrweise zusammengefassten Einträge quantitativ, so lässt sich eine Reduktion in Anzahl und Länge feststellen (siehe Abb. 2). Besonders in den ersten vier Jahren schrieb Aichinger vergleichsweise viele und längere Einträge – ein Umstand, der übrigens auch mit dem handgeschriebenen Tagebuch korrespondiert –; nach 1953, dem Jahr, in dem ihr zweites Buch *Der Gefesselte* erscheint, sind es dann nicht nur

6 Der Nebensatz in der Klammer wurde von Aichinger nachträglich eingefügt.

weniger, sondern auch kürzere Einträge. Dies ließe sich als eine Konsequenz der von ihr geforderten „Präzision“ verstehen: ein Begriff, den Aichinger nutzt, um die Genauigkeit einer spezifischen Schreibweise zu beschreiben.[7] Die Arbeit an der präzisen Sprache brauche Zeit, Geduld, Ausdauer und manifestiert sich als ein Schweigen (hier im Sinn von: keine Publikationen). Die Präzision, die Aichinger ihrer Sprache abverlangt, zielt darauf, dass ihre Worte nicht „überdecken“, sondern „definieren“, wie sie in einem Interview mit Brecht-Benze sagt:

> [. . .] das Nichtschreiben ist ja der schwerere Teil dieser Arbeit. Schweigen ist wichtiger als Schreiben. Die vielen ungeschriebenen Sätze sind die Währung für das, was dann zur Sprache kommt, zur Sprache kommen darf. Man muss nämlich überlegen, ob der Satz, den man schreiben möchte, auch notwendig ist. Notwendig hat mit Not zu tun. [. . .] [A]uf die Genauigkeit des Berichtens kommt es an, auf die Präzision in der Sprache. Es kann auch eine innere Genauigkeit sein. Ich habe einmal geschrieben, „Leben ist kein besonderes Wort und Sterben auch nicht. Beide sind angreifbar, überdecken statt zu definieren.“ Definieren grenzt an unterhöhlen und setzt dem Zugriff der Träume aus. Ich meine, die Genauigkeit ist es, die Träume erst ermöglicht. Wobei man mit Wörtern wie Träume oder Märchen heutzutage wieder vorsichtig umgehen muss. Ich traue diesen Wörtern nicht. [Brecht-Benze: Welchen Wörtern und Sätzen trauen Sie?] Denen, die in den Flugblättern der Weißen Rose gestanden haben. Das waren allesamt notwendige Wörter und Sätze. Auch den Wörtern in Trakl-Gedichten traue ich und dann dem Wort Anarchie. Es hat für mich eine große Bedeutung in weite Bereiche hinein. (Aichinger, Brecht-Benze 1995/2011: 87)

Die Genauigkeit, um die es Aichinger geht, entwächst einer Notwendigkeit, die nicht, zumindest nicht ausschließlich, in ihrer Biographie zu suchen ist, sondern in der Sprache. Aichingers Schreiben ist keine psychologische Aufarbeitung bloß individuellen Leids; es ist auch kein Geschichten-Erzählen, das auch mit anderen Mitteln (anderen Sätzen oder Wörtern) möglich wäre. Aichinger arbeitet an Sätzen, die mit ihrer reduzierten Genauigkeit Gültigkeit beanspruchen. Dabei geht es nicht um die Person Aichinger, sondern um allgemeine Erfahrungen bzw. philosophisch-existenzielle Fragen und Einsichten. Aichinger, schreibt Simone Fässler, nehme „die eigene Person radikal zurück“ (Fässler 2013: 182) und würde damit auch mit Roland Barthes’ „Tod

7 Zwar rekurriert Aichinger nicht explizit darauf, aber die Überschneidung (sowohl begrifflich als auch der Sache nach) mit Paul Celans *Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris* [1958] ist bemerkenswert. Celan versucht darin Worte für „die deutsche Lyrik“ zu finden: „Dieser Sprache geht es, bei aller unabdingbaren Vielstelligkeit des Ausdrucks, um Präzision. Sie verklärt nicht, ‚poetisiert‘ nicht, sie nennt und setzt, sie versucht, den Bereich des Gegebenen und des Möglichen auszumessen.“ (Celan 1958/1986: 167).

des Autors“ in der Sache (nicht in der Wortwahl) einig sein: „Der Text soll frei werden von der Bindung an die Autorintention“, es sei das „ebenso anzustrebende wie schwer zu erreichende Ziel“ von Aichinger (Fässler 2013: 187). Auch Roland Berbig, der erst kürzlich ebenfalls auf die verschieden großen Zeilenabstände hingewiesen hat, sprach von zwei Charakteristika der Aufzeichnungen Aichingers: „Komprimierung“ und „Endindividualisierung“, und er hebt diesbezüglich die philosophische bzw. existenzielle Auseinandersetzung der Aufzeichnungen hervor (Berbig 2020).

Diese radikale Zurücknahme der Person und die Loslösung des Textes von seiner Autorin sind die Konsequenz des *Strebens* nach Genauigkeit in der Sprache, nach Gültigkeit der Sprache. Eine Datierung auf den genauen Tag würde diesem Streben widersprechen und den jeweiligen Text wieder stärker an seine Autorin binden. Die realen, konkreten Streichungen der Datierungen könnten damit als Ausdruck der oben erläuterten grundlegenden *Haltung* im Schreiben Aichingers, ja ihrer Poetologie aufgefasst werden. Konsequenterweise muss sich das nicht nur auf das Streichen der kalendarisch expliziten Datierungen beziehen, sondern auch auf jene kaum erkennbaren Datierungen, die sich den verschieden großen Zeilenabständen eingeschrieben haben. In diesem Sinn hat Richard Reichensperger, so meine These, der *Haltung* und Poetologie Aichingers gemäß gehandelt, als er sich dazu entschloss, die Größe der Zeilenabstände zu homogenisieren.

Bibliographie

Aichinger, Ilse (1986): Tagebuchaufzeichnungen 1965–1985. In: Neue Rundschau 97, H. 4 (November). Frankfurt am Main, S. 5–7.

Aichinger, Ilse (1987): Kleist, Moos, Fasane. Frankfurt am Main.

Aichinger, Ilse (1991): Kleist, Moos, Fasane. Werke in acht Bänden. Frankfurt am Main.

Aichinger, Ilse und Brecht-Benze, Christina (1995/2011): Genauigkeit der Träume [1995]. In: Es muss gar nichts bleiben. Interviews 1952–2005. Hrsg. u. m. einem Nachwort versehen von Simone Fässler. Wien, S. 85–88.

Berbig, Roland (2020): Ilse Aichingers Tagesaufzeichnungen. In: Wiener Digitale Revue (doi.org/10.25365/wdr-01-02-02, Abruf 6.10.2021).

Briegleb, Klaus (1968) (Hrsg.): Zu dieser Ausgabe. In: Heinrich Heine: Sämtliche Schriften. Erster Band. München, S. 619–623.

Celan, Paul (1958/1986): Antwort auf eine Umfrage der Librairie Flinker, Paris [1958]. In: Ders.: Gesammelte Werke in fünf Bänden. Bd. 3. Frankfurt am Main, S. 167–168.

Dittrich, Andreas (2018 ff.): dial. Digitales Ilse Aichinger Literaturverzeichnis (http://dial.aichingerhaus.at, Stand vom 10.2.2022, Abruf 17.2.2022).

Fässler, Simone (2007): Erinnerung auf dem Sprung. *Film und Verhängnis* und *Unglaubwürdige Reisen*. Ilse Aichingers Spätwerk. In: Ilse Aichinger. Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur 175. Hrsg. von Roland Berbig. München, S. 91–98.

Fässler, Simone (2013): Das Etikett ‚Schweigen'. Ilse Aichingers Interviews. In: Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview. Hrsg. von Lucas Marco Gisi, Urs Meyer und Reto Sorg. München, S. 179–192.

Fries, Thomas (2012): Der weiße Zwischenraum aus typographischer und poetischer Sicht. In: Von Lettern und Lücken. Zur Ordnung der Schrift im Bleisatz. Hrsg. von Mareike Giertler und Rea Köppel. München.

Fricke, Harald (1984): Aphorismus. Stuttgart.

Goethe's Werke (C[1]): Vollständige Ausgabe letzter Hand. 40 Bde. Stuttgart, Tübingen: J. G. Cotta'sche Buchhandlung 1827–1830 (‚Taschenausgabe').

Goethe's Werke (C[3]). Vollständige Ausgabe letzter Hand. 40 Bde. Stuttgart, Tübingen: J. G. Cotta'sche Buchhandlung 1827–1831 (‚Quartausgabe').

Goethes Werke (WA). Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 4 Abteilungen. 13 Bde. Weimar: Hermann Böhlau 1887–1919 (‚Weimarer Ausgabe').

Heinrich Heine: Sämtliche Werke [in zehn Bänden] (1925–1930). Hrsg. von Fritz Strich. (Buchausstattung von Paul Renner.) München.

Höhn, Gerhard (2004): Heine-Handbuch. Zeit, Person, Werk. 3., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart, Weimar.

Markus, Hannah (2015): Ilse Aichingers Lyrik. Das gedruckte Werk und die Handschriften. Berlin, Boston.

Neumann, Kurt (2011): Über Ilse Aichinger. Ausschnitte. Impressionen, Assoziationen. Fragment für Rundfunkprogramm. In: Zweitschriften. Texte, Reden, Aufsätze, Rezensionen, Interviews. Wien, S. 11–34.

Nutt-Kofoth, Rüdiger (2005): Einleitung. In: Dokumente zur Geschichte der neugermanistischen Edition. Tübingen, S. IX–XXIX.

Otl Aicher Archiv. In: Ulmer Museum/HfG-Archiv, Ulm.

Plachta, Bodo (2011): Heine-Editionen. In: Editionen zu deutschsprachigen Autoren als Spiegel der Editionsgeschichte. Hrsg. von Rüdiger Nutt-Kofoth und Bodo Plachta. Tübingen, S. 141–162.

Reuss, Roland (2015): Zeller, Hans. In: Historisches Lexikon der Schweiz (HLS) (https://hls-dhs-dss.ch/de/articles/049025/2015-07-08/, Version vom 8.7.2015, Abruf 23.7.2021).

Strich, Fritz (1925) (Hrsg.): Vorwort. In: Heinrich Heine, Sämtliche Werke. Erster Band. München, S. IX–XIX.

Strich, Fritz (1947/1960): Über die Herausgabe gesammelter Werke. In: Kunst und Leben. Bern und München, S. 24–41.

Wild, Thomas (2021): ununterbrochen mit niemandem reden. Lektüren mit Ilse Aichinger. Frankfurt am Main.

Windfuhr, Manfred (1957/2005): Die neugermanistische Edition. Zu den Grundsätzen kritischer Gesamtausgaben [1957]. In: Dokumente zur Geschichte der neugermanistischen Edition. Hrsg. von Rüdiger Nutt-Kofoth. Tübingen, S. 174–193.

Zeller, Hans (1966/2005): Edition und Interpretation. Antrittsvorlesung [1966]. In: Dokumente zur Geschichte der neugermanistischen Edition. Hrsg. von Rüdiger Nutt-Kofoth. Tübingen, S. 279–288. [Erstdruck im *zürcher student*, 43. Jg., Nr. 7, Januar 1966, S. 15 und 19].

Zeller, Hans (1971): Befund und Deutung. In: Texte und Varianten: Probleme ihrer Edition und Interpretation. Hrsg. von Gunter Martens und Hans Zeller. München, S. 45–89.

Druckszenen und ihre Interpretation. Am Beispiel von Robert Musils *Hasenkatastrophe*

Franziska Mader (Klagenfurt)

Abstract: Wie viele andere Texte erschien auch Robert Musils *Hasenkatastrophe* mehrfach in unterschiedlichen Zeitungen, bevor er in den Nachlass zu Lebzeiten aufgenommen wurde. Eine solche sogenannte Mehrfachverwertung war und ist eine gängige Praxis von Autoren, um Texte vor allem aus finanziellen Gründen mehrfach publizieren zu können. Für Editionen werden dann in der Regel ein oder zwei Druckfassungen gewählt, oft die chronologisch erste und letzte. Bei genauer Beobachtung zeigt sich jedoch, dass es immer Textunterschiede zwischen den Drucken gibt und seien sie auch nur parataktisch im Layout zu finden. Diese je einzigartigen Druckszenen, die sich durch die individuellen Druckgestaltungen ergeben, bieten immer wieder neue Ansätze für die Interpretation der Texte. Deshalb ist es relevant und mehr noch unumgänglich, die Texte in ihren diversen Druckszenen zu edieren und so ihre Kontexte für die Interpretation zu erhalten.

Keywords: Musil, Zeitungspublikationen, Mehrfachverwertungspraxis, Druckszene, Interpretation.

1. Einleitung

Der vorliegende Beitrag bietet einige Überlegungen zu Robert Musils kurzem Text *Hasenkatastrophe*, konkret zu dessen Druckgeschichte, die mit seiner Aufnahme in die Anthologie *Nachlass zu Lebzeiten* endet. Meine Wahl dieses Texts und seiner Publikationsgeschichte sollte exemplarisch verstanden werden, denn der Umstand, dass *Hasenkatastrophe* fünfmal publiziert wurde, ist einer Praxis geschuldet, die sehr viele Texte betrifft – die sogenannte Mehrfachverwertungspraxis. Von ihr spricht man, wenn ein Text mehrfach publiziert wurde und zwar nicht in mehreren Editionen, sondern unselbständig zu Lebzeiten einer Autorin[1] in unterschiedlichen Medien, z. B. Tageszeitungen. Dieses Verfahren ist weder ungewöhnlich noch beschränkt es sich auf Musil. Vielmehr war und ist es vermutlich bis heute vor allem eine gängige Möglichkeit, mit Texten Geld zu verdienen. Musil reichte *Hasenkatastrophe* über mehrere Jahre hinweg erfolgreich bei mehreren Zeitungen ein: 1923 im *Prager Tagblatt*, in der Wiener Tageszeitung *Der Tag* und im *Berliner Tageblatt*.

1 Männer sind in diesem Beitrag immer mitgemeint.

1926 dann im Sportteil der *Magdeburgischen Zeitung*. 1935 nahm er *Hasenkatastrophe* dann in seine Sammlung *Nachlass zu Lebzeiten* auf. Letztere wurde seitdem vielfach herausgegeben, zuletzt von Walter Fanta als Teil der aktuell in Klagenfurt entstehenden hybriden Musil-Edition (GW und Bosse, Boelderl, Fanta 2016). Entsprechend oft wurde auch *Hasenkatastrophe* ediert. In der Regel dient der *Nachlass zu Lebzeiten* als Textgrundlage, wodurch oft der Eindruck entsteht, dass die Edition von *Hasenkatastrophe* lediglich in einer einzigen autorautorisierten Fassung vorliegt. Diesem Eindruck soll dieser Beitrag entgegenwirken und zugleich davon überzeugen, dass es relevant ist, nicht immer nur den Text aus *Nachlass zu Lebzeiten* neu herauszugeben, sondern auch die Zeitungspublikationen zu edieren. Oder mehr noch sie nicht zu edieren, sondern als Digitalisate anzubieten. Denn gerade das Edieren von Zeitungsdrucken bedeutet einen Wechsel von der Zeitung zum Buch: Sie müssen medial übersetzt, also ihrem Kontext entrissen und neugestaltet werden. Und eine Übersetzung ist bekanntlich immer schon eine Interpretation der Übersetzerinnen bzw. Editorinnen, die den Leserinnen die Möglichkeit verschließt, die Texte in ihrem Erscheinungskontext zu interpretieren.

2. *Mehrfachpublikationspraxis*

Im Fachjargon nennt man Texte, die mehrfach erschienen sind, (Vor-)Stufen oder Fassungen, die Forschungsliteratur zu *Hasenkatastrophe* spricht überwiegend von Fassungen: Da ist von Erstfassung (Hall 1975: 53) bzw. der „erste[n] Fassung“ (Halm 1975: 84; Zeller 1981: 65), Frühfassung (Schlüer 1981: 65), Letztfassung (Schlüer 1981: 66) und sogar einer definitiven Fassung (Zeller 1981: 65) die Rede. Ich dagegen werde schlicht von Texten sprechen, weil der Begriff ‚Fassung‘ in diesem Kontext meines Erachtens immer schon interpretatorisch, weil teleologisch verwendet wird. Und die gefundenen Alternativen „Urversion“ (Scharold 2000: 155) oder „Vorstufe[]“ (Musil GW 8: 563) – wie Adolf Frisé den Druck im *Prager Tagblatt* kategorisiert – scheinen mir noch unbrauchbarer zu sein, implizieren sie doch noch stärker einen Entstehungsprozess. Denn als Vorstufen, Varianten oder Versionen werden die Zeitungspublikationen dem *Nachlass zu Lebzeiten* hierarchisch unter- bzw. vorgeordnet und dieser als finaler Text privilegiert. Ich möchte mich dafür aussprechen, alle fünf Texte gleichberechtigt nebeneinander bestehen zu lassen. Es zeigt sich ohnehin, dass lediglich zwei Texte identisch sind, nämlich die Publikationen im *Berliner Tageblatt* und in der *Magdeburgischen Zeitung*. Im Hinblick auf Textunterschiede liegen tatsächlich vier *Hasenkatastrophe*-Texte vor. Zwar sind die Abweichungen zwischen den Zeitungspublikationen und dem Text in *Nachlass zu Lebzeiten* am umfangreichsten, aber auch die

Zeitungspublikationen untereinander sind keinesfalls identisch. Bezieht man Unterschiede in der visuellen bzw. paratextuellen Gestaltung ein, muss letztlich sogar von fünf Texten gesprochen werden.

3. Forschung zu den Zeitungspublikationen

Zu *Hasenkatastrophe* gibt es einige Forschungsliteratur, die sich – eher am Rande, aber immerhin – auch zu den Zeitungspublikationen äußert. Besprochen wird dort hauptsächlich ein prominenter Textunterschied zwischen den unselbständigen Veröffentlichungen und dem Text aus *Nachlass zu Lebzeiten*. Und zwar der Satz: „ich meine zuweilen, man müßte erst tüchtig mit dem Stiefelabsatz in solch einem Gesicht [dem Gesicht einer Dame, F. M.] herumrühren dürfen, bevor ein wenig Originalität hineinkäme" (Musil 1923a; Musil 1923b; Musil 1923c; Musil 1926). Dieser Satz wird in *Nachlass zu Lebzeiten* zu: „man hätte mit einem Löffelchen darin umrühren mögen, um es in Bewegung zu sehn" (Musil GA 8: 423). Manche Forscherinnen verbinden diese Sätze noch mit folgendem Moosbrugger-Zitat aus *Der Mann ohne Eigenschaften*: „wenn man sie [eine Frau, F. M.] aber gehabt hat, möchte man mit dem Stiefel in ihrem Gesicht herumtreten." (Musil GA 2: 128) Das Fazit ist überwiegend, dass Musil die Metapher in *Hasenkatastrophe* für den *Nachlass zu Lebzeiten* abmildert: Um die Aggressivität zu reduzieren, auch im Hinblick auf den zeitlichen Kontext von 1935. Über die weiteren Textunterschiede zwischen den Publikationen äußert sich die Forschung kaum. Einige streifen noch folgenden Satz, der ebenfalls in *Nachlass zu Lebzeiten* nicht vorkommt: „[. . .] aber dann kam schon ein Gedanke, schon etwas Ferneres, nämlich wie viel besser erzogen ein Neger ist, der Menschen frißt, aber es nur wegen des großen Geheimnisses tut." (Musil 1923a; Musil 1923b; Musil 1923c; Musil 1926) Murray Gordon Hall (1975: 56) erkennt darin eine Zivilisationskritik, die Musil später aufgibt. Irmgard Scharold (2000: 155) identifiziert ein „Bewußtsein archaischer Inkorporationsriten", das in *Nachlass zu Lebzeiten* nur noch darin anklingt, dass der tote Hase wie ein kleiner Sarg in die Hotelküche gebracht wird (vgl. Musil GA 8: 426). Eine „atavistische Jagd- und Mordleidenschaft[]" sieht Wolfgang Schraml (1994: 477) in dieser Passage. Auf den Textunterschied zu *Nachlass zu Lebzeiten* geht er nicht ein.

Folgenden Satz, der ebenfalls in *Nachlass zu Lebzeiten* nicht vorkommt, ignoriert die Forschung weitestgehend. Am Ende des ersten Absatzes sagt der Erzähler über den Wind, der ihm ein „kühnes Gesicht" macht: „Geradewegs von Gott kam dieser Wind, besessen noch von den sieben Schöpfungstagen, als Gott blies, um die Erde zu kühlen, und niemand noch wußte, was dabei herauskommen würde" (Musil 1923a; Musil 1923b). Als einer der wenigen

interpretiert Hans Zeller (1981: 70) ihn als eine Mischung aus Pathos und Ironie – letztere meint er in der „zynische[n] Abwertung des Schöpfungswunders“ zu erkennen. Diese Beispiele sind allerdings lediglich die prominentesten Unterschiede zwischen den einzelnen *Hasenkatastrophe*-Texten. Da gibt es aber noch Abweichungen in der Interpunktion, im Tempuswechsel und Unterschiede auf Wortebene. Auch zwischen den einzelnen Zeitungspublikationen, obwohl sich tatsächlich der Text in *Nachlass zu Lebzeiten* am deutlichsten von ihnen unterscheidet.

4. Textunterschiede

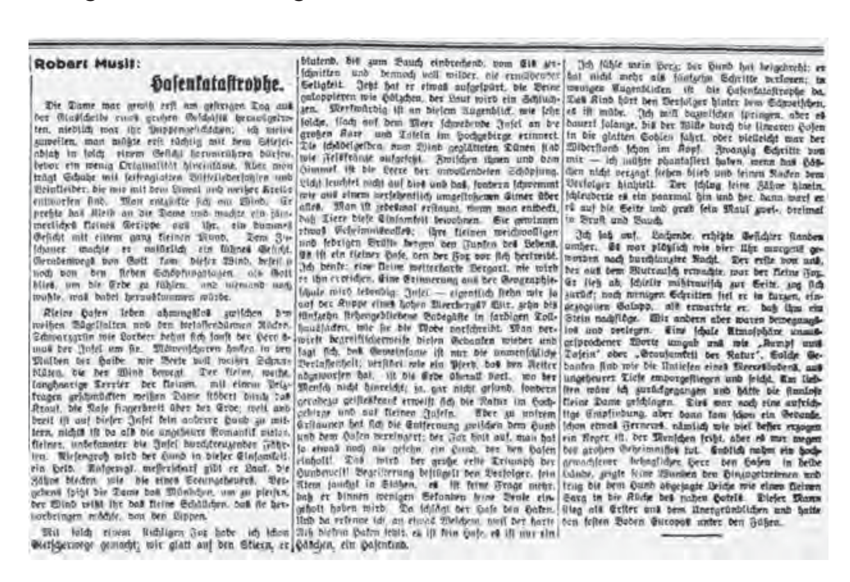
Wie diese Unterschiede zu kategorisieren sind, fällt mir schwer zu beurteilen. Wie stark wirkt es auf den Text, ob der Erzähler seifenglatte Büffelledersohlen „trägt“ (Musil 1923a; Musil 1923b) oder „trug“ (Musil 1923c; Musil 1926), ganz zu schweigen davon, ob er sie „selbst trug“ (Musil GA 8: 423)? Und ist es relevant, ob die Badegäste nun „stehengebliebene“ (Musil 1923a; Musil 1923b; Musil 1923c; Musil 1926) oder „lungernd zusehende“ (Musil GA 8: 424) sind – ob die kleinen Hasen „zwischen“ (Musil 1923a; Musil 1923b; Musil 1923c; Musil 1926) oder „neben“ (Musil GA 8: 423) den „weißen Bügelfalten“ leben und ob der „stichlige[] Fox“ (Musil GA 8: 424) voller „ermüdender“ (Musil 1923a; Musil 1923b; Musil 1923c; Musil 1926) oder „ermattender Seligkeit“ (Musil GA 8: 424) ist? In jedem Fall berechtigen diese Unterschiede die Texte einmal mehr dazu, als selbständig anerkannt und auch jeder für sich interpretiert zu werden. Denn selbst über die in *Der Tag* vertauschten Satzzeichen im ersten Absatz ließe sich ein eigener Beitrag abfassen. Dort folgt nämlich das erste im Text genannte Personalpronomen – das Erzähler-Ich – auf einen Punkt, statt auf ein Semikolon. Und leitet damit stärker einen neuen Sinnzusammenhang ein. Das Ich setzt für seinen Wunsch, im Gesicht der Dame mit dem Stiefelabsatz „herumrühren“ zu dürfen, neu an, und hängt dann sogar seine resignierte Beobachtung, dass „man [. . .] Schuhe mit seifenglatten Büffelledersohlen“ (Musil 1923b) trägt, unmittelbarer daran an, als in den anderen Texten: mit einem Semikolon, statt mit einem Punkt.

Satzzeichen dienen mir als Überleitung zu meiner Interpretation, anhand derer ich zeigen möchte, warum zum einen sämtliche *Hasenkatastrophe*-Texte gleichwertig behandelt und zum anderen in ihrem jeweiligen Erscheinungskontext angeboten werden sollten. Meine Interpretation speist sich allerdings weniger aus den eben umrissenen Textunterschieden, sondern geht auf paratextuelle visuelle Elemente ein. Und um diese Elemente sichtbar zu machen, bedarf es der Druckkontexte der *Hasenkatastrophe*-Texte. Denn nur auf den Digitalisaten der originalen Drucke wird sichtbar, was für meine Interpretation ausschlaggebend

ist. Meine Interpretation mag gewagt sein – immerhin baut sie auf einem scheinbar und buchstäblich marginalen Aspekt der *Hasenkatastrophe*-Publikationen auf: nämlich der Überschriftgestaltung. Dieser Aspekt allerdings veranschaulicht – so meine vorweggenommene Pointe – einen zentralen literaturtheoretischen Prozess: Die zunehmende Verselbständigung des Textes. Und um die geht es mir primär – die Selbständigkeit von Texten.[2]

5. *Druckszenen und ihre Interpretation*

In ihrer chronologischen Reihenfolge vollziehen die Zeitungspublikationen einen gravierenden Wandel im Verhältnis von Autor und Text nach. Auf allen vier Zeitungsseiten variieren die räumliche Anordnung und visuelle Gestaltung der paratextuellen Elemente Autorname und Textüberschrift. Ich werde im Folgenden diese Settings als *Druckszenen* bezeichnen.



Robert Musil:

Hasenkatastrophe.

Abb. 1: Prager Tagblatt 48 (24. Oktober 1923), Nr. 248, S. 4 (ANNO, Österreichische Nationalbibliothek)

2 Es mag wie ein Widerspruch klingen, dass unselbständig erschienene Texte selbständig sein sollen. Aber unselbständig sind die Texte nur aus editionstheoretischer Perspektive. Die Selbständigkeit der Texte, auf die ich hinaus möchte, spreche ich ihnen aus meiner literaturwissenschaftlichen Perspektive zu. Die Autonomie und Gleichberechtigung der Texte steht insofern in keinem Zusammenhang mit der formalen Publikationssituation.

Bei der ersten Druckszene im *Prager Tagblatt* vom 24. Oktober 1923 (Abb. 1) ist der Text in einer gebrochenen Frakturtype gesetzt, wie auch der größer und fett gesetzte Titel, der rechtsbündig dem Text vorangeht. Vor ihm steht der Autorname linksbündig in einer serifenlosen runden Grotesk-Drucktype, gefolgt von einem Doppelpunkt. Über den Doppelpunkt schreibt Karl Kraus in einem Aphorismus: „Manchmal lege ich Wert darauf, daß mich ein Wort wie ein offener Mund anspreche, und ich setze einen Doppelpunkt" (Kraus 1912: 93). Der Doppelpunkt nach dem Autornamen lässt sich mit dem Doppelpunkt nach den Figurennamen in einem Dramendruck vergleichen. Katrin Trüstedt (2017: 40) spricht ihm deshalb auch eine „theatrale" Wirkung zu. Sie geht in ihrem Aufsatz zum Doppelpunkt in James Joyces *Ulysses* auf die dialogische Funktion des Doppelpunktes ein: „Schon in den platonischen Dialogen wie auch in dramatischen Texten der Antike wurden die einzelnen Sprecher durch Doppelpunkte abgegrenzt und mit ihren Redeanteilen verbunden" (Trüstedt 2017: 42).[3] Sowohl in dramatischen Texten als auch in *Ulysses* ersetzt der Doppelpunkt ein Verb. Verbalisiert man die in meinem Beispiel vorliegende Position des Doppelpunktes, so ergibt sich die Formulierung: Robert Musil spricht. Durch die unterschiedlichen Drucktypen von Autorname und Titel distanzieren sich Sprecher und Gesprochenes zwar voneinander, aber das Gesprochene hängt dennoch durch den „redegebenden" (Trüstedt 2017: 43) Doppelpunkt unmittelbar mit dem Sprecher zusammen. Der Text könnte als direkte Rede eines realen Individuums, das Robert Musil heißt, verstanden werden. In der Vergangenheit wurden Autorname und realer Autor oft gleichgesetzt und im Fall von *Hasenkatastrophe* ließen sie sich auch noch problemlos mit dem Erzähler-Ich identifizieren. Aus derartigen Verquickungen ergeben sich solch irritierende Beobachtungen, wie die von Karl Corino, die die *Klagenfurter Ausgabe* anführt: „Von Karl Corino stammt der Hinweis, dass Musil in der zoologischen Bestimmung des beobachteten ‚Hasen' einem Irrtum erlegen sei, da es auf der Insel Sylt, wo der Autor während seines Urlaubs im August 1923 die geschilderten Eindrücke empfangen habe, nur – die wesentlich langsameren – Kaninchen gab." (Musil KA: Textgenese und Kommentar zu *Hasenkatastrophe*) Obwohl Corinos Verfahren heute antiquiert ist, erinnert doch die visuelle Paratext-Gestaltung – prominent im Doppelpunkt – des zeitlich ersten *Hasenkatastrophe*-Textes an die lange übliche Praxis, Erzähler-Ich und Autor gleichzusetzen.[4]

3 Trüstedt verweist bezüglich ihrer Definition auf den Eintrag zum Lesezeichen in *Der Neue Pauly*.

4 Andersherum ließe sich natürlich auch argumentieren, daß die theatrale Inszenierung des Doppelpunktes eine Figurenrede ankündigt und der Name Robert Musil als Teil des Textes auf die Fiktionalität des Sprechers verweist.

Abb. 2: Der Tag 2 (1. November 1923), Nr. 334, S. 4 (ANNO, Österreichische Nationalbibliothek)

In der zweiten Druckszene in der Wiener Tageszeitung *Der Tag* (Abb. 2), wo *Hasenkatastrophe* 1923 kurze Zeit später erschien, wiederholen sich sowohl die räumliche Anordnung als auch die interpunktuelle Gestaltung fast identisch. Nur steht diesmal der Autorname in derselben Drucktype wie Titel und Text. Zudem steht der Titel nicht mehr rechtsbündig, sondern zentriert. Visuell nähern sich Autorname, Titel und Text an – die Differenz zwischen Autorname und Titel bzw. Text verringert sich.

In der dritten Druckszene dann findet eine deutliche Veränderung statt (Abb. 3): Der Autorname wird im *Berliner Tageblatt* dem Titel, der mit einem Punkt endet, nachgestellt. Anders als der versprachlichte Doppelpunkt könnte die Verbalisierung dieser Szene lauten: So heißt der Text. Geschrieben oder verfasst wurde er von diesem Autor. Denn die vorliegende Formulierung „Von Robert Musil" ist eine Verkürzung. Durch die serifenlose runde Drucktype setzt sich der Autorname weiterhin visuell vom restlichen Text ab, der auch hier wieder in der Fraktur-Type gesetzt ist. Räumlich ist der Name dennoch bereits Teil des Textes geworden.

Rechtsbündig und auf gleicher Höhe mit dem „Von", das eine eigene Zeile zwischen Titel und Autorname einnimmt, steht in eckigen Klammern „Nachdruck verboten.". Jacques Derrida überlegt laut Uwe Wirth, ob in der Klammer eine performative „Geste der Besitzergreifung" (Wirth 2017: 31) zu sehen sei. In seinem Aufsatz *(In Klammern)* zitiert Uwe Wirth (2017: 31) auch Erving Goffman, der die Klammer als Interpretationsanweisung und sogar Kommentar auf einer anderen Ebene des Textes versteht. Goffman schreibt: „Ebenso

Hasenkatastrophe.

Von [Nachdruck verboten.]

Robert Muell.

Abb. 3: Berliner Tageblatt 52 (20. Dezember 1923), Nr. 587, S. 2 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz)

bedeuten die Zeichen ‚[]' gewöhnlich, daß das Eingeschlossene nicht vom Verfasser des Haupttextes gesagt ist" (Goffman zit. Nach Wirth 2017: 32). Im *Berliner Tageblatt* markieren sie einen Eingriff der Zeitungsherausgeber auf anderer Ebene als der Text *Hasenkatastrophe*. Sie rahmen diese andere Ebene[5] und zeigen dadurch zugleich, dass der Autorname – trotz der graphischen Differenz – auf gleicher Ebene mit dem Text steht. Der Inhalt der Klammer referiert zum einen auf die materielle Beschaffenheit des Textes: Dass er ein Druckerzeugnis ist. Zum anderen geht der Klammer-Inhalt auf die rechtliche Ebene ein, nämlich dass der im *Berliner Tageblatt* abgedruckte Text nicht anderweitig nachgedruckt werden darf. Mit einem abschließenden Punkt wird diesem Hinweis zusätzlich Nachdruck verliehen. Was das für die drei Jahre

5 Vgl. Wirth (2017: 32 f.). Auf den Rahmen geht Wirth bereits in seinem Aufsatz „Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Nachwort des Herausgebers, *welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde*" (Wirth 2013) ein.



Hasenkatastrophe

Abb. 4: Magdeburgische Zeitung (23. Oktober 1926), Nr. 501 (2. Ausgabe) S. 3 (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz)

spätere Publikation in der *Magdeburgischen Zeitung* bedeutet, wäre noch zu untersuchen. Beide Aspekte signalisieren indes, dass *Hasenkatastrophe* neben der graphischen und semantischen Ebene auch eine produktionsformale Ebene hat, die die anderen Zeitungspublikationen nicht sichtbar machen. Darüber hinaus bezeugt der Klammer-Inhalt einmal mehr den Status dieser Veröffentlichung von *Hasenkatastrophe* als vollwertigen und gleichberechtigten Text neben den weiteren Veröffentlichungen.

In der vierten Druckszene (Abb. 4), die 1926 in der *Magdeburgischen Zeitung* entsteht, hebt sich die visuelle Differenz zwischen Titel, Autorname und Text dann endgültig auf. Ebenso fällt der Punkt nach dem Titel weg. Der Autorname verschwindet geradezu als Untertitel zwischen Überschrift und Text und wird Teil des textuellen Gefüges. Die Hierarchie zwischen Autor und Text, wie sie im *Prager Tagblatt* zu sehen ist durch Anordnung, Interpunktion und visuelle Gestaltung, hat sich im vierten Text verkehrt. Dort hat der Text den Autornamen geradezu einverleibt, hat ihn zu einem Teil von sich gemacht, der Autorname unterscheidet sich nicht mehr vom Text.

6. Fazit

Ich interpretiere diese Geste, diese sukzessive Einverleibung des Namens in den Text, als die Verselbständigung des Textes, wie sie in der

poststrukturalistischen Literaturtheorie postuliert wird. Gestalterisch tritt hier zutage, wie sich das Autorverständnis und das Verhältnis von Autor und Text im Laufe der Zeit verändern bis dahin, dass der Autor eine Funktion des Textes ist, wie Michel Foucault es beschreibt (Foucault 1969/2000). Autor und Text greifen ineinander, mehr noch, ohne Text existiert der Autor bzw. die Autorfunktion nicht.

Meine literaturtheoretische Pointe mag gewagt sein – aber ist Interpretation das nicht immer? Ist Interpretation nicht immer bis zu einem gewissen Grad eine Anmaßung? So gesehen ist auch jede Edition eine Anmaßung, denn als eine Form der Übersetzung ist sie immer auch Interpretation. Eine digitale Edition – wie MUSIL ONLINE es beispielsweise ist – kann diesem zwangsweisen Umstand zuvorkommen, indem sie die heutigen Möglichkeiten nutzt und die originalen Drucke als Digitalisate anbietet (Bosse, Boelderl, Fanta 2016). Da muss dann auch keine Entscheidung getroffen werden, welcher *Hasenkatastrophe*-Text angeboten wird, denn es können alle Drucke verfügbar gemacht werden. Auf diese Weise bleibt es der Userin überlassen, wie sie sich den Texten annähert.

Bibliographie

Bosse, Anke & Boelderl, Artur & Fanta, Walter (2016): Musil Online (musilonline.at/, Abruf 10.1.2022). Neuer Prototyp in Kooperation mit der Österreichischen Nationalbibliothek ab April 2022: https://edition.onb.ac.at/context:musil

Foucault, Michel (1969/2000): Was ist ein Autor [1969]? In: Texte zu Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Fotis Jannidis et al. Stuttgart, S. 194–229.

Hall, Murray Gordon (1975): Tier und Tiermotivik im Prosawerk Robert Musils. Wien, Univ. Diss., masch.

Halm, Heinz J. (1975): Satirische Parabeln. Robert Musils Tiergeschichten im *Nachlass zu Lebzeiten*: *Das Fliegenpapier*, *Die Affeninsel*, *Hasenkatastrophe*. In: Sprachkunst 6, S. 75–86.

Kraus, Karl (1912): Pro domo et mundo. München.

Musil, Robert (1923a): Hasenkatastrophe. In: Prager Tagblatt 48, 23. Oktober 1923, Nr. 248, S. 4.

Musil, Robert (1923b): Hasenkatastrophe. In: Der Tag 2, 1. November 1923, Nr. 334, S. 4.

Musil, Robert (1923c): Hasenkatastrophe. In: Berliner Tageblatt 52, 20. Dezember 1923, Nr. 587, S. 2.

Musil, Robert (1926): Hasenkatastrophe. In: Magdeburgische Zeitung, 23. Oktober 1926, Nr. 501 (2. Ausgabe), S. 3.

Musil, Robert (GW 8): Die Nation als Ideal und als Wirklichkeit. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 8: Essays und Reden. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek b. Hamburg 1983.

Musil, Robert (KA): Klagenfurter Ausgabe. Kommentierte Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften. Mit Transkriptionen und Faksimiles aller Handschriften. Hrsg. von Walter Fanta, Klaus Amann und Karl Corino. DVD-ROM. Klagenfurt 2009. Update 2015. Hrsg. von Walter Fanta unter Mitarb. V. Rosmarie Zeller. Klagenfurt.

Musil, Robert (GA 2): Der Mann ohne Eigenschaften. Roman. Erstes Buch. Kapitel 76–123. Hrsg. von Walter Fanta. Salzburg, Wien 2016 (= Gesamtausgabe. Bd. 2).

Musil, Robert (GA 8): Hasenkatastrophe. In: Ders.: Bücher II. Hrsg. von Walter Fanta. Salzburg, Wien 2019 (= Gesamtausgabe. Bd. 8), S. 401–446.

Scharold, Irmgard (2000): Epiphanie, Tierbild, Metamorphose, Passion und Eucharistie. Zur Kodierung des ‚Anderen' in den Werken von Robert Musil, Clarice Lispector und J. M. G. Le Clézio. Heidelberg.

Schlüer, Klaus-Dieter (1981): Psychoanalytische Interpretation. In: Rezeption und Interpretation. Ein interdisziplinärer Versuch am Beispiel der *Hasenkatastrophe* von Robert Musil. Hrsg. von Norbert Groeben. Tübingen, S. 63–76.

Schraml, Wolfgang (1994): Relativismus und Anthropologie. Studien zum Werk Robert Musils und zur Literatur der 20er Jahre. München.

Trüstedt, Katrin (2017): Vorstellen und Verstellen. Zum Doppelpunkt in Joyces *Ulysses*. In: Satzzeichen. Szenen der Schrift. Hrsg. von Helga Lutz, Nils Plath, Dietmar Schmidt, Bettine Menke. Berlin, S. 40–47.

Wirth, Uwe (2013): Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Nachwort des Herausgebers, *welches aus Versehen des Druckers zu einem Vorwort gemacht wurde*. In: Rahmenbrüche, Rahmenwechsel. Hrsg. von Uwe Wirth unter Mitarbeit von Julia Paganini. Berlin, S. 15–60.

Wirth, Uwe (2017): (In Klammern). In: Satzzeichen. Szenen der Schrift. Hrsg. von Helga Lutz, Nils Plath, Dietmar Schmidt, Bettine Menke. Berlin, S. 31–35.

Zeller, Hans (1981): Prosagedicht oder Satire? Zum poetischen Stil des *Nachlass zu Lebzeiten*. In: Musil-Forum 7 (1981), H. 1–2, S. 65–74.

IV
Kommentar und Deutung

Der literarische Text als interkontextuelle Schnittfläche. Zum Verhältnis von Interpretation und Kommentar in der Online-Edition am Beispiel Musil

Artur R. Boelderl (Klagenfurt)

Abstract: Warum gehört ein Kommentar zur (Text-)Edition? Weil er nicht interpretiert. Sehr wohl aber kontextualisiert er den edierten Text und beleuchtet damit dessen Status als Inter(kon)-Text. Inter(kon)-Textualität bietet sich in dieser Perspektive als Konkretisierung dessen an, was der gebräuchlichere Begriff Interdiskursivität bezeichnet. Den interdiskursiven Kontext, in den ein literarischer Text eingebettet ist, sichtbar zu machen, ist die vorrangige Aufgabe eines Online-Kommentars, wie er im Zusammenhang mit dem Internetportal MUSIL ONLINE am Robert-Musil-Institut für Literaturforschung / Kärntner Literaturarchiv in Klagenfurt entwickelt wird. Inwiefern nicht nur die Interpretation die (Text-)Edition zu hinterfragen vermag, sondern auch umgekehrt die Edition (inklusive Kommentar) die Interpretation, stellt der Beitrag anhand ausgewählter Beispiele aus der laufenden Projektarbeit an *MUSIL ONLINE – interdiskursiver Kommentar* zur Diskussion.

Keywords: (Online-)Edition , Inter(kon)textualität , Interdiskursivität , Kommentar , Interpretation , Robert Musil.

1. Ein Kontext – MUSIL ONLINE

Im Zuge der Arbeit am Projekt *MUSIL ONLINE - interdiskursiver Kommentar* (2018–2023) sind wir bestrebt, zunächst auf inhaltlicher, dann aber immer zugleich auch technischer Ebene (d. h. durch die Entwicklung entsprechender Auszeichnungspraktiken nach XML/TEI) Modelle einer Kommentierung zu entwickeln, die den User:innen (Inter-)Kontexte liefern, in denen sie sich nach Maßgabe ihres jeweiligen Interesses am kommentierten Text frei bewegen können, um die Art und Weise nachzuvollziehen, wie der Text sich selber kommentiert und interpretiert – was ihn allererst für weitere Kommentare und Interpretationen durch Dritte öffnet. Inwiefern dadurch nicht nur die Interpretation die (Text-)Edition zu hinterfragen vermag, sondern auch umgekehrt die Edition (inklusive Kommentar) die Interpretation, möchte ich an drei ausgewählten Beispielen (1. & 3.), unterbrochen von einem texttheoretischen Interludium (2.), zur Diskussion stellen.

2. Ein Text – zwei Beispiele

Robert Musils Essay *Die Nation als Ideal und als Wirklichkeit* (Musil GA 9: 556–580) stützt seine gesamte Argumentation in erster Linie auf die Einsicht, dass Begriffe wie Nation, Rasse etc. „komplexe Ergebnisse“ bilden, wie es im unveröffentlichten Essayfragment *Der deutsche Mensch als Symptom* heißt (Musil GA 12: 235–291; 239), dass sie, anders gesagt, schwierige Fragen darstellen und keine einfachen Antworten.

(a) In dieses Bild fügt sich auch eine Passage, die dezidiert die entsprechende Frage aufwirft, was denn wäre, wenn „der Begriff der Rasse [. . .] so eindeutig wie der Begriff eines Würfels“ (Musil GA 2: 562) wäre? Ist es mit der angesprochenen Passung zum oppositionellen Begriffspaar Komplexität vs. Einfachheit getan, etwa in der Art: Rasse ist eben kein so eindeutiger Begriff und damit eo ipso kein so einfaches Problem wie ein Würfel? Oder müsste man nicht vielmehr fragen – und hätte kommentarseitig ggf. zu (er-)klären –, warum bzw. in welcher Hinsicht ein Würfel überhaupt ein Problem darstellt, und sei es ein einfaches? Welchem (Inter-)Diskurs oder welchen (Inter-)Diskursen gehören Vergleiche wie dieser an – die sich häufig bei Musil finden, Vergleiche zwischen gesellschaftlich-politischen Themen einerseits und naturwissenschaftlich-mathematischen andererseits? Welche Kontexte ruft der Begriff auf? Bekanntlich ist der Würfel eines der Lieblingsbeispiele des Phänomenologen Edmund Husserl (mit dessen Denken Musil seit der Arbeit an seiner Dissertation wohlvertraut war), wenn es darum geht, die Gegenstandskonstitution überhaupt zu veranschaulichen. Und warum ist mit Bezug auf die Rassenfrage das Vergleichsobjekt der Würfel, wo es doch zweifellos noch einfachere geometrische Gebilde gibt als diesen? Darf der Kommentar der Versuchung nachgeben, hier eine über die Assonanz Würfel – Werfel etablierte intratextuelle bzw. werkintern intertextuelle Referenz auf die Figur Feuermaul im *Mann ohne Eigenschaften* in den Hyperraum zu stellen? Müsste er das nicht vielleicht sogar, um auch anderen bei schriftstellerischen Vertextungsprozessen mit im Spiel seienden Mechanismen Rechnung zu tragen, und handle es sich dabei auch um möglicherweise unbewusste?

(b) Gilt nicht Vergleichbares eventuell auch für die Stelle „Proletarier, Kapitalisten, Ichthyologen, Maler und so weiter, das sind schon heute die natürlichen Weltverbände [. . .]“ (Musil GA 9: 578)? (Die digitale *Klagenfurter Ausgabe* liefert zu „Ichthyologen“ übrigens freundlicherweise eine Begriffserklärung; vgl. Musil KA/Lesetexte/Bd. 12 Essays/Die Nation als Ideal und [als] Wirklichkeit/1246 f.). Es handelt sich dabei um die teils wörtliche Wiederaufnahme einer früher im Text vorfindlichen

> Formulierung, die Birgit Nübel in ihrem *Handbuch*-Artikel heranzieht, um zu belegen, dass und wie Musil im *Nation*-Essay „das großdeutsch-emphatische ‚Wir Deutsche' als ‚Fiktion' entlarvt" (Nübel 2016: 363). Diese frühere Stelle lautet: „Das wahre Wir ist: Wir sind einander nichts. Wir sind Kapitalisten, Proletarier, Geistige, Katholiken . . . und in Wahrheit viel mehr in unsere Sonderinteressen und über alle Grenzen weg verflochten als untereinander." (Musil GA 9: 572 f.)

Woher kommen bei der Wiederaufnahme der Aufzählung die Ichthyologen? Ist das eine berechtigte Frage, eine, die eine Stellungnahme durch den interdiskursiven Kommentar erfordert? Ist es Rechtfertigung genug zu sagen, *ich* bin bei meiner Lektüre des Essays darüber gestolpert? Natürlich kann man Argumente dafür finden, dass die Wahl der Ichthyologen rein zufällig sei und ihre Außergewöhnlichkeit im Vergleich mit den auf sie folgenden Malern nur die Beliebigkeit dieser Wahl unterstreiche, welche dazu diene, den ganzen Satz, die ganze Passage als ironisch zu markieren. Andererseits ist es womöglich nicht insignifikant festzustellen, dass im Vergleich mit der ersten Aufzählung bei der zweiten, während Kapitalisten und Proletarier lediglich die Plätze tauschen, an die Stelle der Geistigen nunmehr die Ichthyologen treten und an die Stelle der Katholiken die Maler. Warum nicht die Ichthyologen an die Stelle der Katholiken, angesichts der Ubiquität und allgemeinen Bekanntheit der christlichen Fisch-Metaphorik? Hat die Isotopie Geistigkeit – Ichthyologie (wenn sie denn besteht) eine besondere Bedeutung? Spricht diese Beobachtung im Gegenteil für die Beliebigkeit der Wahl und Irrelevanz jeglicher Befassung mit der Parallelität der Stellen, oder motiviert sie uns zur Suche nach anderen Erklärungsansätzen? Etwa demjenigen, dass sich hinter der doch recht exklusiven Wahl der Ichthyologie auf verschlungene Weise wiederum ein ganzer intertextueller und interdiskursiver Kontext verbirgt, den zumindest anzudeuten dem Online-Kommentar gut anstünde? So wäre vielleicht – über die Feststellung, dass die Ichthyologie aparterweise mit den im Kapitelkomplex *Parallelaktion* im Rahmen der Zweiten Genfer Fortsetzungsreihe bei der *Beschreibung einer kakanischen Stadt* genannten „Fischinspektoren" (Musil GA 5: 183) in sachlicher Beziehung steht, hinaus – an einen durch den Inhalt des *Nation*-Essays gegebenen Zusammenhang zu Musils Beschäftigung mit Ernst Mach und dessen auf die Parole von der ‚Unrettbarkeit' des Ichs komprimierbarer Kritik am Subjekt der Erkenntnis zu denken: Auch in diesem Essay wird das Verhältnis des Einzelnen und der Gemeinschaft, von Individuum und Nation, diskutiert, und auch hier würde der Konnex wie im obigen Beispiel über die lautliche Ebene vermittelt.

Möglich wäre ebenso eine intratextuelle (werkintern intertextuelle) Referenz zu anderen, im Zusammenhang mit der Nationenproblematik niedergeschriebenen Texten Musils über die offene Frage des Ichs, wie z. B. der

folgenden Nachlassnotiz: „Was bin ich? Einer unter mehr als 40 Millionen Deutschen. Die ich nicht kenne. Die mir daher bis auf verschwindend wenige vollkommen wurst sind. Mit denen mich so leblose Beziehungen verbinden wie Staatszusammengehörigkeit, Patriotismus." (Musil KA/Transkriptionen & Faksimiles/Nachlass/Heft 29, 8 und 9) Von der möglichen Zugehörigkeit dieser „Ichthyologie" zum weiten Diskursfeld der Philosophie des deutschen Idealismus ganz abgesehen (die freilich, worauf auch Nübel hinweist, im *Nation*-Essay eine nicht unbeträchtliche Rolle spielt).

Ich will nicht verhehlen, dass die graphematisch-druck-(bzw. satz-) technische Kontingenz, die es bedingt hat, dass in der Rowohlt-Ausgabe des Essays die Worttrennung just zwischen „Ich-" und „thyologen" erfolgt (vgl. Musil GW 8: 1073 f.), mich zu solchen Überlegungen angestiftet hat; deren Beurteilung überlasse ich den Leser:innen – bzw. sie bliebe, so jene denn in irgend einer Form im interdiskursiven Online-Kommentar realisiert werden sollten, den User:innen überlassen.

3. Text, Kontext, Interkontext – ein Interdiskurs

Warum also gehört ein Kommentar zur (Text-)Edition? In seiner Antrittsvorlesung *Leçon* (*Lektion*) am Collège de France 1977 klärt Roland Barthes sein Verständnis von Literatur wie folgt: „Ich verstehe unter Literatur [. . .] *den komplexen Graph der Spuren einer Praxis*. [. . .] das heißt das Gewebe von Signifikanten, das von dem Werk gebildet wird, weil der Text das Zutagetreten der Sprache ist, [. . .] das Spiel der Wörter, für das sie die Bühne abgibt. *Ich kann also unterschiedslos sagen: Literatur, Schreibweise oder Text* (littérature, écriture ou texte)." (Barthes 1980: 24 f., Hervorhebung A.R.B.) Und in seinem letzten Vorlesungszyklus über *Die Vorbereitung des Romans* in den Jahren 1978–1980 stellt Barthes der traditionell (und auch in ihrer genetisch-kritischen Spielart) auf die Literatur als Werk, als *œuvre*, fokussierten Literaturwissenschaft den Roman selbst gegenüber, der als solcher zuerst und zunächst Beiwerk zum Akt des (Weiter- und Wieder-)Schreibens sei, in dem Möglichkeit und Wirklichkeit des Textes auf unvordenkliche Weise koinzidieren. Tatsächlich finden wir in diesen Vorlesungen gewissermaßen eine Art theoretisches Begleitbuch zu Musils eigenen beständigen Reflexionen über die Arbeit am Roman, die diese von Anfang an rahmen und in der Folge mehr und mehr überwuchern – freilich niemals zur Gänze.

Musils berühmtes Diktum aus dem *Mann ohne Eigenschaften*, das dem 4. Kapitel des Ersten Buches seinen Titel liefert: „Wenn es Wirklichkeitssinn gibt, muß es auch Möglichkeitssinn geben" (Musil GA 1: 20), hat jenseits seiner philosophischen, psychologischen und sonstigen Dimensionen, die in der

Forschungsliteratur seit Jahrzehnten ausführlich erkundet werden, in editorischer Perspektive vor allem die Implikation, dass es auf den Roman selbst in einer vom Autor wohl zuerst nicht intendierten, späterhin aber zunehmend halb resignativ, halb emphatisch akzeptierten Weise zurückgewirkt hat: *Der Mann ohne Eigenschaften* ist nur als möglicher Roman wirklich geworden; als wirklicher Roman blieb er unmöglich. In diesem besonderen Fall hat das die Konsequenz, dass Text und Kommentar schon auf der Ebene des zu edierenden Textes diesseits der Frage der Autorschaft ununterscheidbar sind; ununterscheidbar auf der Ebene des als Dokument, d. h. geschrieben vorliegenden Textkonvoluts, also solange bzw. wenn man nicht textexterne Kriterien heranzieht, um eine solche, wie auch immer geartete Unterscheidung zu begründen.

Das heißt im Übrigen natürlich nicht, dass man überhaupt keine Differenzierungen erkennen bzw. vornehmen könnte, was den Charakter des jeweiligen Dokuments betrifft, im Gegenteil: Alle Schriftstücke lassen sich kategorisieren, und sowohl die Frisé-Ausgabe als auch auf ihre jeweilige Art die digitale Klagenfurter Ausgabe und die aktuelle hybride Gesamtausgabe mit ihrer Online-Komponente (wobei man richtiger sagen müsste: mit ihrer gedruckten Komponente, bringt die Buchausgabe doch einen reinen Lesetext) haben solche Kategorisierungen vorgenommen (vgl. Fanta 2020). Weder resultiert indes eine der sei's genannten, sei's ungenannten Differenzierungsvarianten aus einer unumstößlich feststellbaren Unterscheidung zwischen Text und Kommentar, noch läuft ihre faktische Umsetzung im editorischen Kontext auf eine solche eindeutige Feststellung hinaus: Der Kommentar hat sich immer schon in den Text eingeschrieben.

Dies liegt wohl daran, dass der Text selbst, zumindest in der literarischen Moderne, für die die Wirklichkeit als solche ein Kontext geworden ist (vgl. Blumenberg 1964: 21), in erster Linie eine Schnittfläche zwischen verschiedenen Kontexten bildet, sich also einer zur Interkontextualität weniger radikalisierten als vielmehr potenzierten Intertextualität verdankt – die allerdings im Gegensatz zur Auffassung Thomas Homscheids, dessen Vorschlag zur Verwendung dieser Begrifflichkeit ich sonst überaus dankbar aufgreife (vgl. Homscheid 2007), selbst textuell sein muss und nicht etwa außertextuell einem Autorsubjekt zugeschrieben werden kann.

Wie der geläufigere Terminus ‚Interdiskurs' – zumindest nach kulturwissenschaftlich-diskursgeschichtlicher Auffassung – sich nicht als ein zwischen verschiedenen Spezialdiskursen angesiedeltes *Feld*, sondern als das *Medium eines Austauschs* zwischen solchen Diskursen versteht, so bezeichnet der Ausdruck ‚Interkontext' einen gewissermaßen zur x-ten Potenz erhobenen Intertext, der weniger einen zweidimensionalen Diskurs aufspannt als vielmehr einen interdiskursiven Begegnungsraum projiziert, in dem bei jedem Begriff heterogene De- und Konnotationen mitschwingen. Damit wird einem literarischen Phänomen theoretisch Rechnung getragen, das Gunther

Martens für Musil und Hermann Broch überzeugend aufgezeigt hat: „In den literarischen [Inter-]Diskurs Musils und Brochs gehen andere Diskurse [. . .] *auf sehr reflektierte Weise* ein; das hat zur Folge, dass interpretatorische Arbeit hin und wieder vom Text schon vorweggenommen wird [. . .].“ (Martens 2006: 46, Hervorhebung i. O.) Damit ist freilich nicht deren *Austauschbarkeit* behauptet, wohl aber die Möglichkeit zur *Annäherung* des scheinbar Verschiedenen, ja Entgegengesetzten, die sich einerseits im kommunikativen Spiel von Antwort und Gegenantwort zumindest formal, in Wortwahl, Stil und Ton gleichsam von selbst ereignet, die andererseits aber von bestimmten Autoren, besonders Literaten (darunter zweifelsohne Musil), bewusst ergriffen, gesteigert und regelrecht übertrieben wird. Bei dieser Annäherung, die die Form einer Entstellung zur Kenntlichkeit annimmt (wie beispielsweise an Musils Einlassungen zu Oswald Spengler deutlich wird), wird die Grenze von Text und Kommentar schon vom literarischen Text selbst überschritten.

Vor dem skizzierten theoretischen Hintergrund betrachtet, büßt – im literarischen Feld zumal – zwangsläufig auch die linguistische Unterscheidung zwischen *Kotext* und *Kontext* ihre Trennschärfe ein. In diesem Feld sind Kontextualisierungen weder nur rezipientenseitige Bestandteile der Bedeutungserzeugung und des Verstehensprozesses (vgl. Lewandowski 1994: 598; Lamprecht 2002), noch handelt es sich schlicht um produzentenseitig vorgenommene „Anpassungen“ an situative Bedingungen unter Rücksicht auf Angemessenheit der jeweiligen Intention (Glück 2000: 371 f.; Lamprecht 2002: Anm. 16). Kontexte umgreifen diese an rezeptions- wie produktionsästhetischen Kategorien orientierten linguistischen Differenzierungsversuche insofern, als sie sie auf ein *diskursives* Moment hin übersteigen. *Interkontextualität* bezeichnet dann eine sowohl literaturwissenschaftlich im allgemeinen Sinn als auch im engeren Sinn literaturgeschichtlich naheliegende Erweiterung und Spezifizierung der mit den vergleichsweise gut eingeführten Begriffen ‚Intertextualität‘ und ‚Intermedialität‘ verbundenen text- und literaturtheoretischen Positionen: Meint *Intertextualität* die Beziehung zwischen verschiedenen Texten und *Intermedialität* die zwischen verschiedenen Medien, so verweist *Interkontextualität* per analogiam auf die Beziehung zwischen verschiedenen Kontexten (vgl. Huber 2000). Kontexte wiederum sind jene prinzipiell unausschöpflichen, selbst textuellen Rahmenbedingungen (vgl. Derrida 1989: 303 f.), unter denen einzelne Texte zur Erscheinung kommen, wobei sie sich nicht anders denn durch bewusste Wahl von Rezipient:innenseite methodologisch festlegen bzw. eingrenzen lassen – was bedingt, dass die Autor-Instanz selbst nicht (mehr) als schöpferische, sondern als erste Rezipientin betrachtet werden muss, man könnte auch (mit Barthes 2000) sagen: als *Funktion* ihrer kontextuellen Horizonte (die zugleich nicht allein *ihre* sind). Der epistemische Ort des literarischen Textes ist daher dieser

interkontextuelle Diskursraum, er ließe sich auch als *interdiskursiv* apostrophieren. Ein interkontextueller Blick auf den literarischen Text richtet sich folglich auf die Frage nach den Beziehungen zwischen verschiedenen Kontexten, in denen er steht bzw. in die er gestellt werden kann. In dieser Perspektive kann der einzelne Text, das Werk, auch lediglich als Durchgangsstation, als *Relais* zwischen verschiedenen, durchaus heterogenen Kontexten erscheinen, ohne dabei aber seinen literarischen Eigenwert als Text einzubüßen und damit an Gewicht zu verlieren bzw. aus dem literaturwissenschaftlichen Blick zu geraten: Denn ohne das Werk bestünde die interkontextuelle Beziehung erst gar nicht, wenngleich sie nicht in einem starken Sinn durch es hergestellt wird.

In diese Richtung formuliert auch Barthes seine Abkehr vom (strukturalistisch geprägten) Begriff des Codes zugunsten des (poststrukturalistisch informierten) Ausdrucks *Region* zum Zwecke der phänomenologisch angemessenen wie semiologisch tragfähigen Beschreibung dessen, nicht so sehr *woraus*, sondern vielmehr *wie* der Text gewoben ist: „[...] die Regionen (aus denen mein Text stammt) sind genau die materiellen Räume, aus denen meine Hand das Buch extrahiert, die privaten Orte, von denen die Information stammt, die Idee zu mir gelangt." (Barthes 2015: 361) Damit nicht genug, bestimmt Barthes die Dimension, die beim Durchschreiten dieser materiellen Räume entsteht, explizit als *Intertext* (wenn auch in Parenthese): „(Der Intertext ist immer nur die intellektuelle Projektion dieser Räume.)" (Barthes 2015: 363) Dieser (Inter-)Text verzeichnet somit die Spur jener Bewegung, die der Text selbst bereits durchlaufen hat, ohne an (s)ein Ziel zu gelangen: „Der Text (als Weg, als Durchquerung) streift Regionen, die er mit einer Gebärde grüßt" – Regionen, die „sich überlagern" können und, wo sie dies tun, „die fruchtbarsten" (Barthes 2015: 364) sind, wobei sich die Überlagerung als sei's implizite, sei's explizite Referenz auf der (Text-)Seite niederschlägt, insofern diese in ihrer zeichenhaften Materialität selbst eine Region konstituiert bzw. die Angabe der Bezüge selbst „zu einer Region der Seite" (ebd.) wird.

Gerade einem Autor, dem es – wie Barthes mit Worten festhält, die klingen, als wären sie nachgerade auf Musil gemünzt – „darum geht, das Verfahren zu ändern, [nämlich] mit einem affektiven und keinem autoritären Wissen zu schreiben" (Barthes 2015: 365 f.), dient die solcherart regional verfahrende materiale „Grammatik des Wissens" dazu, „eine neue Modalität zu schaffen, das Äquivalent zu einer Möglichkeitsform und nicht mehr zu einer Wirklichkeitsform" (Barthes 2015: 366). Das Zusammenspiel dieser beiden Modalitäten – wie es sich bei Musil nicht erst im Nachlass, sondern auf allen Ebenen seiner Texte zeigt (und nicht nur bei Musil, sondern mit, neben und erst recht nach ihm) –, überlappt sich nicht nur mit der hier gegenständlichen Frage nach dem Verhältnis zwischen Text und Kommentar, es ist vor allem auch von

editorischer Seite adäquat zu berücksichtigen. Vor genau diese Herausforderung sieht sich eine zeitgemäße (Online-)Edition gestellt.

4. Noch ein Text – ein letztes Beispiel

In Kap. I.89: „Man muß mit seiner Zeit gehn" des *Mann ohne Eigenschaften* (Musil GA 2: 136–146) ist die Szenerie „eine höchst unterhaltsame Gesellschaft" (Musil GA 2: 136) im Salon Diotimas, deren Gespräche Arnheim am Folgetag in Gedanken Revue passieren lässt. Seine Erinnerung beginnt mit dem Satz: „Dann hatte einer gesagt, der Mensch sei ein geheimnisvoller Innenraum, weswegen man ihm durch Kegel, Kugel, Zylinder und Kubus Beziehung zum Kosmos geben müsse." (Musil GA 2: 138) Darauf folgt eine ausführliche Schilderung anderer im Verlauf der Gespräche eingenommener Positionen, die sich zu vier (im Kapiteltext auch eigens benannten) Gruppen ausformen, darunter eine „religiöse" (Musil GA 2: 139), deren Details hier nicht weiter interessieren müssen. An dem Punkt aber, an dem Arnheim beginnt, seine eigene Haltung gegenüber diesen durchaus kontrovers diskutierten Positionen seiner Gesprächspartner:innen zu reflektieren, erfahren wir u.a. Folgendes: „Er kannte sich in dem, was sie beschäftigte, ja auch schon seit langem aus. Er wußte von den Beziehungen im Kubus [. . .]" (Musil GA 2: 140) Ist diese schon durch ihre Wiederholung in umgestellter Form vom Text markierte und daher auffällige Wendung von den „Beziehungen *im Kubus*" zufällig? Wohl kaum. Nicht nur, dass auch der technisch versierte Musil wie seine Figur Arnheim um diese wusste; er, Musil, wusste zudem auch um die gar nicht technische, sondern religiöse Bedeutung von Inkubus und Sukkubus und bediente sich der Ausdrücke gelegentlich (vgl. Musil GA 10: 132); an einer Stelle im Nachlass taucht das dämonische Paar im Kontext des implizit (über Arnheim) kapitelrelevanten Hausse-Baisse-Prinzips auf (vgl. Musil KA/Transkriptionen & Faksimiles/Nachlass Mappen/Weitere Mappen/Fragmente/5), an einer anderen wächst ihm darüber hinaus sogar eine gewisse konzeptionelle Relevanz für die Arbeit an den Ulrich-Agathe-Kapiteln des Romans bzw. für dessen Weiterführung „bis Schluss" zu (vgl. Musil KA/Transkriptionen & Faksimiles/Nachlass Mappen/Mappe VII/8/98).

Schließt sich hier womöglich der Kreis – zumindest der unserer Beispiele, wenn nicht der zwischen Text und Kommentar, noch ohne regelrecht (oder regelwidrig) in die Interpretation hineinzuragen – zwischen Würfel und Kubus, die ganz unterschiedlichen Kontexten angehören, zwischen denen der literarische Text vermittelt, ohne sie zu synthetisieren? Darauf zumindest hinzuweisen, käme die Online-Edition des Textes nach meinem Dafürhalten jedenfalls schlechterdings nicht umhin, ohne hinter ihren technischen

Möglichkeiten ebenso zurückzubleiben wie hinter dem Stand editionsphilologischer Expertise.

Bibliographie

Barthes, Roland (1980): Leçon/Lektion. Französisch und Deutsch. Antrittsvorlesung am Collège de France. Übers. von Helmut Scheffel. Frankfurt am Main.

Barthes, Roland (2000): Der Tod des Autors. Übers. von Matías Martínez. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hrsg. von Fotis Jannidis et al. Stuttgart, S. 185–193.

Barthes, Roland (2015): Fragmente einer Sprache der Liebe. Erw. Neuausg. Übers. von Hans-Horst Henschen und Horst Brühmann. Berlin.

Blumenberg, Hans (1964): Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans. In: Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen 1963. Hrsg. von Hans Robert Jauß. 2., durchges. Aufl. München, S. 9–27 (= Poetik und Hermeneutik. I).

Derrida, Jacques (1989): Signatur Ereignis Kontext. In: Ders.: Randgänge der Philosophie. Übers. von Gerhard Ahrens et al. Wien, S. 291–314.

Fanta, Walter (2020): Ein Schema für das Schreiben – Musils Nachlass als Modell. In: Annotations in Scholarly Editions and Research. Functions, Differentiation, Systematization. Hrsg. von Julia Nantke und Frederik Schlupkothen. Berlin, Boston, S. 59–88.

Glück, Helmut (Hrsg.) (2000): Metzler Lexikon Sprache. 2., überarb. und erw. Aufl. Stuttgart, Weimar.

Homscheid, Thomas (2007): Interkontextualität. Ein Beitrag zur Literaturtheorie der Neomoderne. Zugl.: Bamberg, Univ. Diss., 2007. Würzburg (= Film – Medium – Diskurs. 21).

Huber, Hans Dieter (2000): Interkontextualität und künstlerische Kompetenz. Eine kritische Auseinandersetzung (http://www.hgb-leipzig.de/ARTNINE/huber/aufsaetze/glarus.html, Abruf 04.12.2018).

Lamprecht, Rolf-Rainer (2002): Text und Kontext (http://www.uni-potsdam.de/u/slavistik/vc/rlmprcht/textling/skripte/skr_text_kontext_ov.html, Abruf 04.12.2018).

Lewandowski, Theodor (1994): Linguistisches Wörterbuch. Band 2: I–R. 6. Aufl. Unveränd. Nachdr. der 5., überarb. Aufl. Heidelberg (= UTB für Wissenschaft Uni-Taschenbücher. 1518).

Martens, Gunther (2006): Beobachtungen der Moderne in Hermann Brochs *Die Schlafwandler* und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. Rhetorische und narratologische Aspekte von Interdiskursivität. Vollst. zugl.: Gent, Univ. Diss., 2003. München (= Musil-Studien. 35).

MUSIL ONLINE – interdiskursiver Kommentar (2018–2023). Projekt P30028 des Fonds für Wissenschaft und Forschung FWF, Österreich (Abstract: https://pf.fwf.ac.at/de/wissenschaft-konkret/project-finder/project_pdfs/pdf_abstracts/p30028d.pdf; Projektseite: https://www.aau.at/musil/literaturforschung/musilforschung/#idk; , Abrufe 14.02.2022).

Musil, Robert (GW 8): Die Nation als Ideal und als Wirklichkeit. In: Ders.: Gesammelte Werke. Bd. 8: Essays und Reden. Hrsg. von Adolf Frisé. Reinbek b. Hamburg 1983, S. 1059–1075.

Musil, Robert (KA): Klagenfurter Ausgabe. Kommentierte Edition sämtlicher Werke, Briefe und nachgelassener Schriften. Mit Transkriptionen und Faksimiles aller Handschriften. Hrsg. von Walter Fanta, Klaus Amann und Karl Corino. DVD-ROM. Klagenfurt 2009. Update 2015. Hrsg. von Walter Fanta unter Mitarb. v. Rosmarie Zeller. Klagenfurt.

Musil, Robert (GA 1): Der Mann ohne Eigenschaften. Roman. Erstes Buch. Kapitel 1–75. Hrsg. von Walter Fanta. Salzburg, Wien 2016 (= Gesamtausgabe. Bd. 1).

Musil, Robert (GA 2): Der Mann ohne Eigenschaften. Roman. Erstes Buch. Kapitel 76–123. Hrsg. von Walter Fanta. Salzburg, Wien 2016 (= Gesamtausgabe. Bd. 2).

Musil, Robert (GA 5): Der Mann ohne Eigenschaften. Roman. Zweites Buch. Fortsetzung aus dem Nachlass 1933–1936. Hrsg. von Walter Fanta. Salzburg, Wien 2018 (= Gesamtausgabe. Bd. 5).

Musil, Robert (GA 9): In Zeitungen und Zeitschriften I. 1898–1921. Hrsg. von Walter Fanta. Salzburg, Wien 2020 (= Gesamtausgabe. Bd. 9).

Musil, Robert (GA 10): Schluck und Jau. In: Ders.: In Zeitungen und Zeitschriften II. 1922–1924. Hrsg. von Walter Fanta. Salzburg, Wien 2020, S. 31 f. (= Gesamtausgabe. Bd. 10).

Musil, Robert (GA 12): Projekte 1900–1942. Hrsg. von Walter Fanta. Salzburg, Wien 2021 (= Gesamtausgabe. Bd. 12).

Nübel, Birgit (2016): Essays. In: Robert Musil Handbuch. Hrsg. von Birgit Nübel und Norbert Christian Wolf. Berlin, Boston, S. 341–381.

Übersetzungen literarischer Texte und deren Edition

Herausgegeben von Winfried Woesler und Jutta Linder

Einführung

Bei der Vorbereitung der Sektion 7 des IVG-Kongresses in Palermo „Edition und Übersetzung“ unterstützten mich besonders die Kollegin Chen Min (Nanjing) und der Kollege Roberto de Pol (Genua), bei der Durchführung und Nachbereitung die Kollegin Jutta Linder (Messina).

In zweiunddreißig Vorträgen wollten wir uns mit dem Problem der literarischen Übersetzung befassen, sei es von der Ausgangssprache Deutsch aus, sei es im Hinblick auf Deutsch als Zielsprache. Wir gehen davon aus, dass die literarische Übersetzung inhaltlich richtig ist; aber wie gehen wir mit dem artifiziellen Plus um, das die Literaturübersetzung von einer nur „richtigen“ Übersetzung unterscheidet?

Die Sprachen haben gerade, was das Literatursprachliche angeht, ihre mehr oder minder eigenen Traditionen. Die Frage ist, ob Übersetzer diese Traditionen möglichst vermitteln möchten – was verfremdend wirken kann – oder ob sie diese an deutsche Traditionen anzupassen versuchen. Es ist klar, dass man ein chinesisches Gedicht, dessen Kunst auch von der Entsprechung der Töne lebt, nicht einfach in ein deutsches Reimgedicht übertragen kann. Die auftretenden Probleme wollten wir hier erörtern und aus den unterschiedlichen Erfahrungen der Kollegen lernen. Die Corona-Epidemie würfelte unsere Pläne durcheinander, sodass nur einige Referate in Präsenz gehalten werden konnten, andere waren online verbunden. Übrigblieben insgesamt die hier abgedruckten siebzehn Beiträge. Wir haben sie möglichst nach Sprachen gruppiert, um ähnliche Probleme zu bündeln, allerdings haben wir später bei der Zusammenstellung Kompromisse machen müssen.

Ein wichtiger Aspekt ist, dass ein sprachliches Kunstwerk gerade durch Leerstellen charakterisiert wird, die nicht vollständig zu verstehen sind und die eben von anderssprachigen Rezipienten anders gefüllt werden. Jede Übersetzung eines literarischen Textes neigt dazu, eindeutiger zu werden, das Offene des Textes zu schließen. Alles was sprachbedingt ist, Klang, Sprachspiele, Etymologien, Humor, Ironie ist oft nicht zu übersetzen, Melodie und Rhythmus sind kaum übertragbar. Bestimmte literarische Formen, etwa der japanische Haiku, verlieren in anderer Umgebung ihren Reiz. Der Hexameter ist nicht geeignet die nordische Stabreimdichtung wiederzugeben. Das ist die Frage: Können literarische Formen nachgeahmt werden und wenn, inwieweit? Die Nennung historischer Namen und Fakten, z. B. Konstantin, Napoleon oder Wolgograd/Stalingrad lösen beim anderssprachigen Rezipienten eigene geschichtliche und kulturgeschichtlich bedingte Assoziationen aus.

Die Intertextualität innerhalb einer Kulturgemeinschaft – ja, die Nennung von Dichternamen, z. B. Hölderlin, kann die Anspielung auf ein Programm bedeuten, das – von der Ausgangssprache losgelöst – ohne Kommentar kaum vermittelt werden kann. Intertextuelle Verweise lassen sich nicht, zumindest nicht knapp, übersetzen.

Ein Aspekt fehlt noch: der politische. Übersetzungen dienen sicher der gegenseitigen Bereicherung. Aber fast jedes Auswärtige Amt fördert Übersetzungen in Fremdsprachen aus vergleichbaren Motiven, nämlich um die eigene Kultur zu propagieren; das galt z. B. für die Sowjetunion in den Warschauer-Pakt-Staaten, für Englisch und Französisch in den Kolonien, ebenso wie heute für den deutschsprachigen Raum. Wir wollen auch den Aspekt der Edition nicht außer Acht lassen; literarische Übersetzungen werden, mehr vielleicht als Sachtexte, vielfach manipuliert. Für die Wissenschaft sollte Folgendes gelten: Übersetzungen sollten zweisprachig herausgegeben, der Ausgangstext genau benannt werden. Auch in einem knappen Kommentar sollten sowohl Übersetzungsschwierigkeiten dargelegt als auch vorhergehende Übersetzungen angegeben und mit einfachen Mitteln nur schwer Verstehbares erläutert werden. Nützlich ist die Anlage von Registern.

Winfried Woesler

Die Magie der Übersetzung: Zur Verwandtschaft zwischen Benjamins Übersetzungstheorie und Tawadas Poetik der Intersprachigkeit

Jian Liu (Nanjing)

Abstract: Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Verwandtschaft zwischen der Poetik der Intersprachigkeit Yoko Tawadas und der Übersetzungstheorie Walter Benjamins. Von dem Grundgedanken der reinen Sprache als der zu restaurierenden vollkommenen Form der Sprache ausgehend entwickelt Benjamin in seinen sprachtheoretischen Essays eine auf die Freisetzung der Sprachemagie abzielende Übersetzungstheorie. Dabei versteht er die Sprachmagie als das unmittelbare mimetische Wesen der Sprache und plädiert demnach für eine verfremdende Übersetzung auf der Grundlage der Wörtlichkeit, die die Sprachmagie unmittelbar veranschaulichen könne. In Anlehnung an Benjamins Übersetzungstheorie konzipiert Tawada ihre eigene Poetik der Intersprachigkeit. Dabei betont sie im Sinne von Benjamin nicht nur den epistemologischen Mehrwert der durch Übersetzung generierten Fremdheit, sondern auch einen physiognomischen Blick auf die Übersetzung zwischen Buchstaben und Ideogrammen, der die Magie der unmittelbaren Mitteilung des Sprachköpers freisetzt.

Keywords: Walter Benjamin, Yoko Tawada, Übersetzung, Sprachmagie, Interkulturalität.

1. *Einleitung: Die Verwandtschaft zwischen Benjamin und Tawada*

„Ein Wort ist eine Illusion. Ein Wort kann mehrere Wörter sein, so wie eine Sprache zugleich mehrere Sprachen sein kann." (Tawada 2011: 27) Mit dieser dialektischen Überlegung über die Mitteilbarkeit der Sprache (Maier-Katkin 2010: 460) erläutert die deutschsprachige japanische Schriftstellerin und Chamisso-Preis-Trägerin (1992) Yoko Tawada ihre Sprachkritik, die sich intensiv mit dem Verhältnis der Einsprachigkeit und Mehrsprachigkeit auseinandersetzt und somit der Autorin einen besonderen Stellenwert in der deutschsprachigen Literaturlandschaft verschafft. Die Verwandtschaft zwischen Benjamin und Tawada bestätigt nicht nur die Tatsache, dass sie sich in ihrer Dissertation *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur* (Tawada 2000: 156–167) mit Benjamins Sprachphilosophie der Sprachmagie auseinandergesetzt hat und in ihrem Werk sich ständig auf Benjamin bezieht, sondern auch, dass Tawada Benjamins Überlegungen über die Übersetzung in ihr eigenes literarisches Schreiben integriert und daraus eine Poetik der Intersprachigkeit entwickelt hat.

Von dem Grundgedanken der „Reinen Sprache“ ausgehend entwickelt Benjamin in seinen sprachtheoretischen Essays eine auf die Freisetzung der Sprachmagie abzielende Übersetzungstheorie. Dabei versteht er die Sprachmagie als das unmittelbare „mimetisch-physiognomische“ (Menninghaus 1980: 72) Wesen der Sprache und fordert demnach auf der Grundlage der Wörtlichkeit eine verfremdende Übersetzung an. Die Theoriebildung Benjamins zur Übersetzung und das literarische Schreiben Tawadas mittels Übersetzung können in vielerlei Hinsicht als Pendant verstanden werden. Benjamins Übersetzungstheorie wird im Werk Tawadas weder in der Übersetzungspraxis angewendet noch theoretisch abgehandelt, sondern in einer poetologischen Dimension praktiziert. In ihren Werken geht es nicht nur um eine Übersetzung im Sinne von Sprachtransfer, vielmehr kann ihr Schreiben überhaupt als eine „Übersetzungsperformance“ (Tanigawa 2010: 351) bezeichnet werden, wobei Tawada die Übersetzung zum poetologischen Verfahren des „Über-Setzens“ (Genz 2010: 468) erweitert. Dabei plädiert sie wie Benjamin nicht nur für den epistemologischen Mehrwert der durch Übersetzung generierten Fremdheit, sondern auch für einen physiognomischen Blick auf die Übersetzung von Schriften, die die Magie der unmittelbaren Mitteilung des Sprachkörpers freisetzt.

Im Folgenden wird versucht, anhand der zentralen Begriffe der Übersetzungstheorie Benjamins wie „die Reine Sprache“ (Benjamin 1972: 13), „die Aufgabe des Übersetzers“ (Benjamin 1972: 9) und „die Magie der Sprache“ (Benjamin 1977: 143) die Poetik der Intersprachigkeit Tawadas zu analysieren und gleichzeitig auch umgekehrt Benjamins Übersetzungskritik anhand von Tawadas Poetik zu interpretieren.

2. „Die Reine Sprache“ und der „Heftklammerentferner“: Zum Sprachverständnis von Benjamin und Tawada

Wenn man von einer Übersetzungstheorie Walter Benjamins spricht, muss man sich mit dem vor 100 Jahren verfassten Text *Die Aufgabe des Übersetzers* (1921) beschäftigen. Die Frage, ob Benjamin mit diesem eher unzugänglichen Text eine Handlungsanweisung für die Übersetzungspraxis erreichen wollte, wird im Laufe der jahrzehntelangen Forschung verneint. Wie Derrida (1985: 180) mit Recht kommentiert hat, geht es nach Benjamin in der Übersetzung weder um die Rezeption noch um die Kommunikation oder Repräsentation. Vielmehr sollte dieser Text mit seinen sprachphilosophischen Essays wie *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916), *Über das mimetische Vermögen* (1933) zusammen berücksichtigt werden.

Die Übersetzungstheorie Benjamins lässt sich auf den in seinen Gedanken zentralen sprachphilosophischen Begriff der reinen Sprache zurückführen, den er bei seiner Interpolation der biblischen Schöpfungsgeschichte entwickelt hat. Die reine Sprache sollte nach Benjamin als die originale Form der Sprache des Menschen verstanden werden, die nach dem Sündenfall allmählich in die verschiedenen existierenden Sprachen zerfällt: „Indem der Mensch aus der reinen Sprache des Namens heraustritt, macht er die Sprache zum Mittel, [. . .] und das hat später die Mehrheit der Sprachen zur Folge." (Benjamin 1977: 153) Diese originale Form der reinen Sprache, „die in fremde gebannt ist" (Benjamin 1972: 19) zu restaurieren, ist nach Benjamin die Aufgabe des Übersetzers. Eine Aussicht auf Erfüllung dieser Aufgabe besteht darin, dass einerseits jede einzelne Sprache defizitär und nicht vollständig ist und andererseits die Sprachen sich einander ergänzen können. Laut Benjamin haben die Sprachen eine komplementäre Beziehung: Sie alle sind „Bruchstück" (Benjamin 1972: 18) der reinen Sprache:

> Vielmehr beruht alle überhistorische Verwandtschaft der Sprachen darin, dass in ihrer jeder als ganzer jeweils eines und zwar dasselbe gemeint ist, dass dennoch keiner einzelnen von ihnen, sondern nur der Allheit ihrer einander ergänzenden Intentionen erreichbar ist: die reine Sprache. Während nämlich alle einzelnen Elemente, die Wörter, Sätze, Zusammenhänge von fremden Sprachen sich ausschließen, ergänzen diese Sprachen sich in ihren Intentionen selbst. (Benjamin 1972: 13 f.)

Die Intention der Sprache ist bei Benjamin als die Intention zur Darstellung zu verstehen. Dafür unterscheidet Benjamin „das Gemeinte" (Benjamin 1972: 13) von der „Art des Meinens" (Benjamin 1972: 13) der Sprache. Unter dem „Gemeinten" der Sprache versteht Benjamin die „prädikativ[e] Aussage, de[n] transportierten Sinn" (Menninghaus 1980: 51) eines sprachlichen Ausdrucks, während die „Art des Meinens" als seine Artikulationsform, als „Intention auf die Sprache als solche" (Benjamin 1972: 16) bezeichnet wird. Dem zufolge hat jede Sprache ihre eigene Art des Meinens. Und diese Verwandtschaft der Sprachen im Hinblick auf die Art des Meinens, also „die innersten Verhältniss[e] der Sprachen" (Benjamin 1972: 12), auszudrücken, ist nach Benjamin das Ziel einer Übersetzung.

Diese Auffassung der „Verwandtschaft der Sprachen", die erst durch die Gegenüberstellung von zwei Sprachen in der Übersetzung „bekundet" (Benjamin 1972: 13) wird, ist auch der Ausgangspunkt der Tawadischen Sprachkritik. Ein Kennzeichen der interkulturellen Poetik Tawadas ist ihr zweisprachiges Schreiben auf Deutsch und Japanisch. D. h.: Etliche Werke Tawadas werden zuerst auf Japanisch geschrieben und dann später ins Deutsche (einige auch von Tawada selbst) übersetzt oder umgekehrt (Koiran 2011: 14–18). Neben der zweisprachigen Publikationstätigkeit zeichnet sich in Tawadas Werk zudem

„eine interne Mehrsprachigkeit“ (Liu 2021: 48) ab. Da die Protagonist*innen in den Werken Tawadas meistens als Nicht-Muttersprachlerinnen in Deutschland leben, gilt das Verhältnis zwischen der Muttersprache und Fremdsprache als Signatur von Tawadas Werk, wobei Tawada ständig Bezug auf ihre Erfahrungen in ihrer Muttersprache nimmt und den Übergang zwischen den Sprachen thematisiert (Matsunaga 2002: 540). Diese Grenzerfahrung zwischen Sprachen wird im Werk zum Ausgangspunkt ihrer Poetik der Intersprachigkeit und „Transgression“ (Holdenried 2012: 169). Bemerkenswert dabei sind die positive Haltung der Protagonistin gegenüber der Fremdsprache und ihre Reflexionen über die Muttersprache. Ein repräsentives Beispiel dafür ist der wohl am meisten zitierte Essay Tawadas *Von der Muttersprache zur Sprachmutter* zu nennen, in dem die Ich-Erzählerin die Fremdsprache als „Heftklammerentferner“ (Tawada 2015: 15) bezeichnet:

> In der Muttersprache sind die Worte den Menschen angeheftet, so dass man selten spielerisch Freude an der Sprache empfinden kann. [. . .] In einer Fremdsprache hat man aber so etwas wie einen Heftklammerentferner: Er entfernt alles, was sich aneinanderheftet und sich festklammert. (Tawada 2015: 15)

Demnach wird der Fremdheit der Fremdsprache eine emanzipatorische Dimension auf der epistemologischen Ebene zugeteilt, weil sie den Menschen die Existenz eines neuen Blickwinkels auf das Wesen der Welt vor Augen führt und somit den Menschen aus der Fessel der eindimensionalen Weltanschauung befreit. Aus diesem epistemologischen „Mehrwert“ der Fremdheit der Fremdsprache entwickelt Tawada eine Erzählstrategie, die die „einander ergänzenden Intentionen“ (Benjamin 1972: 13) verschiedener Sprachen in einer prägnanten Gegenüberstellung oder Zusammensetzung enthüllt. Dies zeigt sich beispielsweise im Text *Das chinesische Wörterbuch* (Tawada 2002: 31):

> Pandabär: große Bärkatze
> Seehund: Seeleopard
> Meerschweinchen: Schweinmaus
> Delfin: Meerschwein
> Tintenfisch: Tintenfisch
> Computer: elektrisches Gehirn
> Kino: Institut für elektrische Schatten
> Schwindelerregend: in den Augen blühen unzählige Blumen in voller Pracht
> Ohnmacht: Abenddämmerung der Vergangenheit

Im Text werden die deutschen und chinesischen Bezeichnungen für den gleichen Gegenstand nebeneinander gelistet, wobei die chinesischen Bezeichnungen wörtlich ins Deutsche übersetzt sind. Dieser Text zeigt einerseits, wie man in unterschiedlichen kulturellen und sprachlichen Milieus die Welt

erkennt und darstellt, damit wird die von Benjamin aufgestellte These, dass die Sprachen sich im Hinblick auf die Arten des Meinens ergänzen, veranschaulicht. Andererseits sieht man in der Bestätigung der komplementären Beziehung zwischen den Sprachen auch den Hinweis auf die Unvollständigkeit der einzelnen Sprache: Wenn die Möglichkeit besteht, dass ein Gegenstand in einer anderen Sprache anders bezeichnet und wahrgenommen wird, ist es auch legitim zu behaupten, dass keine von den Sprachen alleine die Wirklichkeit artikulieren kann. Somit entwickelt Tawada die Auffassung der komplementären Beziehung der Sprachen zu einem einsprachigkeittranszendenten Sprachverständnis, das durch Fremdheit der Fremdsprache ans Licht kommt.

3. Zum Übersetzungsbegriff von Benjamin und Tawada

Wie Tawada unterstreicht Benjamin ebenso die Fremdheit als das Kernelement der Übersetzungstheorie. Dass nach Benjamin die Übersetzung die unterschiedlichen „Arten des Meinens" jeder einzelnen Sprache aufzeigen und somit die „innersten Verhältniss[e] der Sprache zueinander" (Benjamin 1972: 12) ausdrücken sollte, beweist, dass die Aufgabe einer Benjaminischen Übersetzung nicht nur als bloße Darstellung der Verwandtschaft der Sprachen zu konkretisieren ist, sondern gleichzeitig als Enthüllung der Fremdheit durch die Gegenüberstellung der Sprachen: „Jene reine Sprache, die in fremde gebannt ist, in der eigenen zu erlösen, die im Werk gefangene in der Umdichtung zu befreien, ist die Aufgabe des Übersetzers." (Benjamin 1972: 19) Der Betonung der Übersetzung als befreiender „Umdichtung" entsprechend plädiert Benjamin für eine verfremdende Übersetzung:

> Gilt eine Übersetzung den Lesern, die das Original nicht verstehen? [. . .] Dagegen kann, ja muß dem Sinn gegenüber ihre Sprache sich gehen lassen, um nicht dessen intentio als Wiedergabe, sondern als Harmonie, als Ergänzung zur Sprache, in der diese sich mitteilt, ihre eigene Art der intentio ertönen zu lassen. Es ist daher, vor allem im Zeitalter ihrer Entstehung, das höchste Lob einer Übersetzung nicht, sich wie ein Original ihrer Sprache zu lesen. (Benjamin 1972: 9, 18)

Dass die Übersetzung und das Original zusammen eine Harmonie bilden sollten, ist der Schnittpunkt zwischen dem Übersetzungsbegriff Benjamins und Tawadas. Tawada (1998: 25–40) hält die Übersetzungsstrategie, einen Text so zu übersetzen, bis er nicht wie eine Übersetzung aussieht, für eine „verdrehte Logik" (Tawada 1998: 35) und stellt die These auf, dass man die Grenze der „konventionelle[n] Ästhetik" (Tawada 1998: 35) überschreiten sollte. Von

dieser Kritik an der einbürgernden Übersetzungsstrategie ausgehend plädiert Yoko Tawada für eine Übersetzung der Verfremdung:

> Eine interessante Verschiebung, eine erfrischende Entstellung oder eine wahnhafte Verrückung in die eigene Sprache sind doch eher eine Leistung der Übersetzung. [. . .] Für mich besteht der Reiz einer Übersetzung darin, dass sie den Leser die Existenz einer ganz anderen Sprache spüren lässt. Die Sprache der Übersetzung tastet die Oberfläche des Textes vorsichtig ab, ohne sich von seinem Kern abhängig zu machen. (Tawada 1998: 35 f.)

Daraus ergeben sich zwei wesentliche Aspekte ihrer Übersetzungskritik: Die Aufgabe der Übersetzung liegt nach Tawada darin, die beim Übergang entstehende Fremdheit zu bewahren. Die Schwierigkeiten beim Verstehen einer Übersetzung werden dementsprechend nicht als Misserfolg dieser Tätigkeit bewertet, im Gegensatz dazu sieht sie darin die Möglichkeit, eine innovative Dimension der Sprache zu entdecken. Aus dieser schöpferischen Dimension der Fremdheit der Übersetzung resultiert ein neues Verständnis für die Genese des Textes: „Die Begegnung mit seiner Übersetzung findet bei der Entstehung des Textes statt und nicht später. Das kann man nur verstehen, wenn man sich diese Entstehung nicht in einem Zeitpunkt auf einer fortlaufenden Zeitlinie vorstellt, sondern in einem Zwischenraum auf einer Schwelle.“ (Tawada 2015: 134) Demnach wird die Übersetzung nicht mehr als das Untergeordnete des Originals als eine Art „Fortleben“ angesehen, sondern dem Original auf der hermeneutischen wie auch ontologischen Ebene als das Ko-Existierende gleichgestellt. So ergibt sich eine mit Benjamins Auffassung von den sich ergänzenden Sprachen kohärente Vorstellung zum Text, dessen „originale“ und „übersetzte“ Versionen gemeinsam die vollendete Form bilden. In diesem Sinne wird das Schreiben als ein offener Prozess betrachtet, dessen Ende nicht die Verfassung des Originals ist: „Vielleicht dauert dieser Prozess so lange, bis das Gedicht in die letzte Sprache übersetzt ist.“ (Tawada 2015: 137)

4. Die Magie der Sprache und die Übersetzung der Schriften

4.1 Die Magie der Sprache bei Benjamin

Das erwähnte Begriffspaar das „Gemeinte“ und die „Arten des Meinens“ lassen sich m. E. als eine Reformulierung der in *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* aufgestellten Unterscheidung von dem „verbalen Inhalt“ und „geistige[n] Wesen“ (Benjamin 1977: 143) der Sprache verstehen. Im Gegensatz zum gewöhnlichen Sprachverständnis, dass Sprache als Mittel der Mitteilung zu erfassen ist, weist Benjamin darauf hin, dass

die Sprache nicht der Ausdruck für alles ist, was man durch sie ausdrückt, sondern sie ist „der unmittelbare Ausdruck dessen, was sich in ihr mitteilt". (Benjamin 1977: 141) Und das mitgeteilte „Sich" ist laut Benjamin das geistige Wesen der Sprache. Dass die Sprache neben dem verbalen Inhalt auch dieses geistige Wesen unmittelbar mitteilen kann, nennt Benjamin die Magie der Sprache (Benjamin 1977: 142):

> Jede Sprache teilt sich in selbst mit, sie ist im reinsten Sinne das "Medium" der Mitteilung. Das Mediale, das ist die Unmittelbarkeit aller geistigen Mitteilung, ist das Grundproblem der Sprachtheorie, und wenn man diese Unmittelbarkeit magisch nennen will, so ist das Urproblem der Sprache ihre Magie. (Benjamin 1977: 142 f.)

In einem späteren Sprachaufsatz *Über das mimetische Vermögen* (1993) bringt Benjamin diese magische Seite der Sprache mit ihrem mimetischen Vermögen in Verbindung. Dabei bedauert er, dass das mimetische Vermögen der Menschen, Ähnlichkeiten „hervorzurufen" (Benjamin 1977: 207), nur noch in der Schrift und Sprache zu finden sei. So bezeichnet er die Sprache als „die höchste Stufe des mimetischen Verhaltens und das vollkommenste Archiv der unsinnlichen Ähnlichkeit". (Benjamin 1977: 207) Im Einklang mit der früheren Unterscheidung von dem verbalen Inhalt und dem inhaltstranszendenten geistigen Wesen der Sprache sei das mimetische Vermögen nicht als eine bloß „imitative Wiedergabe" (Menninghaus 1980: 63) zu verstehen. Vielmehr wird diese Fähigkeit im Produzieren von Ähnlichkeiten von den „magischen Korrespondenzen" (Benjamin 1977: 206) durchzogen.

Deshalb ist die durch die magische Mitteilung der Sprache generierte Ähnlichkeit als „unsinnliche Ähnlichkeit" zu bezeichnen. Was Benjamin genau unter dem Begriff der „unsinnlichen Ähnlichkeit" versteht, veranschaulicht er mit dem Beispiel der Graphologie: „Die Graphologie hat gelehrt, in den Handschriften Bilder zu erkennen, die das Unbewußte des Schreibers darinnen versteckt." (Benjamin 1977: 212) Demnach wird die Schrift von Benjamin als Bilderrätsel angesehen, in dem unsinnliche Ähnlichkeiten und magische Korrespondenzen archiviert sind. (Benjamin 1977: 208) Deshalb geht es bei der Bezeichnung „unsinnlich" vor allem darum, dass diese Ähnlichkeit frei von der im Sprachsystem fixierten semantischen Verbindung zwischen dem Bezeichneten und dem Bezeichnenden sein muss. Die „unsinnliche Ähnlichkeit" impliziert vielmehr die Fähigkeit, sich außerhalb des im Voraus festgelegten Sinnes, nämlich der Logik und Regelung des Sprachsystems zu positionieren. Diese Erkenntnis ist insofern unmittelbar, als man die Funktion der Sprache als Mittel einer semantischen Kommunikation abschafft. Deshalb weist das mimetische Vermögen der Sprache bzw. der Menschen auf die Fähigkeit hin, das Nicht-Mittelbar-Artikulierte in der Sprache wahrzunehmen, das

nach Benjamin die Art des Meinens ist, nämlich die Sprache selbst. Genau aus diesem Grund betont Benjamin, dass gerade das Kinderspiel von „mimetischen Verhaltungsweisen" (Benjamin 1977: 210) durchzogen ist. In seiner *Berliner Chronik* dokumentiert Benjamin eine solche Wahrnehmung: „[. . .] Helene Pufahl. Das war der Name meiner Lehrerin. Das P, mit dem er anhob, war das P von Pflicht, von Pünktlichkeit, von Primus; F hieß folgsam, fleißig, fehlerfrei, und was das L am Ende anging, war es die Figur von lammfromm, lobenswert und lernbegierig." (Benjamin 1972: 254) Dass die Kinder nicht von gegebenen sprachlichen Regelungen gefesselt sind, ermöglicht ihnen einen eigenartigen epistemologischen Zugang zur Sprache, wobei nicht das Bezeichnete, sondern das Bezeichnende selbst im Mittelpunkt der Lektüre steht. So wird das mimetische Vermögen in der Schrift hervorgebracht.

Bringt man die obige Diskussion über die Magie der Sprache in den Zusammenhang mit Benjamins auf der Basis der Unterscheidung von Arten des Meinens und dem Gemeinten aufgebauter Übersetzungstheorie, dann kann man die „Aufgabe der Übersetzung" folgendermaßen re-formulieren: Um die reine Sprache möglichst zu rekonstruieren, sollte die Übersetzung die Arten des Meinens als das geistige Wesen der Sprache in der Unmittelbarkeit der magischen Mitteilung verdeutlichen.

4.2 Die Übersetzung der Schriften bei Tawada

Wie aber eine Benjaminische Übersetzung in der Praxis überhaupt zu realisieren wäre, hat Benjamin keine praxisbezogene Anweisung gegeben außer dem Hinweis, dass das Wort statt der Satz als das „Urelement des Ubersetzers" (Benjamin 1972: 19) anzusehen sei. Genau diese offene Stelle, diese unerfüllte Aufgabe wird in Tawadas Werk erfüllt. Auf der Grundlage der Übersetzungstheorie Benjamins, in deren Mittelpunkt der Begriff die Magie der Sprache steht, entwickelt Tawada eine Poetik der Interschriftlichkeit[1], die sich auf die Übersetzung von Schriften fokussiert.

Dies beginnt mit einem Umschwung des Blicks von der inneren Dimension der semantischen Bedeutung der Sprache auf den Schriftkörper, nämlich auf die Gestalt und Form der Schriftzeichen. Die Akzentuierung des Schriftkörpers bei Tawada ist auf das erläuterte Konzept der Sprachmagie als die unmittelbar „mimetisch-physiognomische" (Menninghaus 1980: 72) Seite der Sprache zurückzuführen. In Anlehnung an Benjamins Ausführung zur „Körperlichkeit,

1 Auf die poetologische Konzeption der Interschriftlichkeit Tawadas wird in der Dissertation des Verfassers näher eingegangen. Dazu. Jian Liu: *Eine Poetik der Fremdheit. Zur Verarbeitung von China-Motiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur im 21. Jahrhundert*. Göttingen: Cuvillier Verlag 2021. S. 48–93.

zur Aktivität, zum Eigenleben der Buchstaben“ (Schmitz-Emans 2012: 288) entwirft Tawada die sprachphilosophische Grundlage des poetologischen Konzepts der Physiognomie der Schriften. (Tawada 2000: 156–167) Parallel zu Benjamins Aufruf zur Wiederherstellung des mimetischen Vermögens der Sprache plädiert Tawada für „das Onomatopoetische in der Sprache“. (Tawada 2011: 31 f.) So entwickelt Tawada ganz im Einklang mit der Wahrnehmung Benjamins in der *Berliner Chronik* eine pikturale Sicht auf die deutschen Buchstaben:

> Mit dem Warszawa-Express kam ich in „Berlin Zoologischer Garten“ an und entdeckte in „Berlin“ ein „B“, im „Zoologischen“ ein „C“ und im „Garten“ ein „A“. [. . .] In Berlin blickte ich auf die Kuppeln des semitischen Hauses, im Zoo sah ich den Buckel eines Kamels und in dem Garten die Hörner eines syriakischen Stiers. (Tawada 2011: 12)

Darüber hinaus stellt Tawada die chinesischen Schriftzeichen im Japanischen, die an sich schon ideogrammische Charaktere tragen, in den Mittelpunkt ihrer Physiognomie der Schriften, damit diese Physiognomie auf einer interlingualen Ebene mittels Übersetzung stattfindet. Im Essay *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch* (Tawada 2015. 125–138) etwa entdeckt Tawada, dass die sieben Kernmotive in Paul Celans Gedichtband *Von Schwelle zu Schwelle* „Schwelle“, „Tor“, „Hören“, „sich auftun“, „Zwischenraum“, „Leuchten“ und „Dunkel“ in sieben chinesische Schriftzeichen 閾, 門, 聞, 開, 間, 閃, 闇 übersetzt werden können, die alle das Radikal „門“ in sich haben, das für „Tor“ steht. Davon ausgehend nimmt Tawada das Ideogramm „門“ als das Schlüsselmotiv für ihre Interpretation des gesamten Gedichtbands, das ihrer Ansicht nach vor allem die Grenzüberschreitung thematisiert. (Tawada 2015: 128) Bemerkenswert ist, dass dieses Thema nicht durch die originalen deutschen Texte, sondern lediglich aus dem Ideogramm „門“ in der Übersetzung herauskristalisiert wird. Zudem bemerkt Tawada bei der Lektüre der japanischen Übersetzung nicht, dass es um eine Übersetzung geht. Nach der Ansicht Tawadas darf diese Lektüreerfahrung kein bloßer Zufall sein. Ihrer Meinung nach könnte Celan „ins Japanische hineinblicken“. (Tawada 2015: 125) In Anlehnung an den erläuterten Übersetzungsbegriff Tawadas bzw. Benjamins, nach dem die Übersetzung eine schöpferische Rolle gegenüber dem Original einnimmt und die „innersten Verhältniss[e] der Sprache zueinander“ (Benjamin 1972: 12) aufzeigen sollte, ist es anzunehmen, dass Tawada mit dieser Behauptung nicht argumentieren will, dass Celan wirklich Japanisch könnte, sondern dass gerade die scheinbar „unsinnliche Ähnlichkeit“ zwischen der Form der chinesischen Schriftzeichen in der Übersetzung und dem Sinn des deutschen Originals die beiden Sprachen verbindet. Aus Bewunderung kommt Tawada zu der Ansicht: „Es muss zwischen Sprachen eine Kluft geben, in die alle Wörter hineinstürzen.“ (Tawada 2015: 126)

Die überraschende Kohärenz zwischen dem Original und der Übersetzung auf der Schriftoberfläche ist jedoch „keine sprachmystische Spekulation, sondern eine poetologische Maxime“. (Braun 2016: 76) Diese Offenbarung durch die Übersetzung hat Tawada in ihren Werken mehrmals vorgeführt, etwa bei den äquivalenten Interpretationen von einem weiteren Gedichtband Celans *Die Niemandsrose* und Kafkas Prosatext *Zerstreutes Hinausschaun*, wobei jeweils das Radikal „艹“ (Gras) und das Radikal „日“ (Sonne), die ebenso in den zentralen Begriffen der japanischen Übersetzung beinhaltet sind, als Ausgangspunkt der Interpretation genommen wird. (Liu 2021: 75–84) Damit bezeichnet Tawada sich als „Augen-Übersetzer[in]“ (Tawada 2011: 69), die Wörter nicht anhand ihres Sinnes, sondern ihrer Form übersetzt. Hinsichtlich der „Augen-Übersetzerin“ ist auch zu erkennen, dass der Anhaltspunkt der Interpretation durch die Übersetzung immer einzelne übersetzte chinesische Schriftzeichen sind. Das entspricht dem Prinzip der Wörtlichkeit Benjamins: „Denn der Satz ist die Mauer vor der Sprache des Originals, Wörtlichkeit die Arkade“. (Benjamin 1972: 19) In diesem Sinne wird bei Tawada die gewöhnliche semantische Übertragung bei der Übersetzung aufgehoben, stattdessen fokussiert sie sich auf die Transformation der Sprachkörper als Tor zu einem Zwischenraum, sodass die unmittelbar „mimetisch-physiognomische“ (Menninghaus 1980: 72) Seite der Sprache durch den dynamischen Verwandlungsprozess während der Übersetzung zum Vorschein kommt.

5. *Fazit*

Zusammenfassend lässt sich eine systematische Konvergenz zwischen der Poetik der Intersprachigkeit Tawadas und Benjamins Übersetzungstheorie feststellen, die auf der Grundlage des Begriffs der Sprachmagie aufgebaut ist. Sowohl bei Benjamin als auch bei Tawada ist ein starker Wille zur Transzendenz der semantischen Mitteilbarkeit der Sprache, also der Instrumentalität der Sprache in der Kommunikation zu beobachten, wobei die beiden Autor*innen die Aufmerksamkeit auf die Sprache selbst als die eigentliche Mitteilung legen. Während diese Transzendenz bei Benjamin zu einer erlösenden Restauration der reinen Sprache hinführt, wird dieses Hinausgehen bei Tawada zu einem Plädoyer für das Dazwischen zwischen den Sprachen. Die Intention einer Tawadischen Übersetzung der Sprache ist nicht, eine Sprache zu de-konstruieren, oder zwei Sprachen bloß gegenüberzustellen, sondern, mit Benjaminischen Termini, „die Sprachen des Menschen“ (Benjamin 1972: 140) zu vernetzen und in den Beziehungen der Sprachen „die Sprache

überhaupt“ (Benjamin 1972: 140) zu erhellen. So zeigt sich in der Tawadischen literarischen Anverwandlung von Benjamins Übersetzungstheorie auch das enorme ästhetische wie poetische Potenzial der Begegnung mit dem sprachlich Fremden, in der sich auch das reflexive Moment der Interkulturalität verbirgt.

Bibliographie

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Bd. IV/1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972.

Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Bd. II/1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977.

Braun, Michael: Wechselt dein Schlüssel, wechselt das Wort. Yoko Tawadas Celan. In: *Am Scheideweg der Sprachen*. Hg. von Amelia Valtolina und Michael Braun. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2016, 69–78.

Derrida, Jacques: Des Tours de Babel. Trans. Joseph F. Graham. In: *Difference in Translation*. Hg. von Joseph F. Graham. London: Cornell University Press 1985, 165–207.

Genz, Julia: Yoko Tawadas Poetik des Übersetzens am Beispiel von *Überseezungen*. In: *Études Germaniques* 65 (2010), Heft 3, 467–482.

Holdenried, Michaela: Eine Poetik der Interkulturalität? Zur Transgression von Grenzen am Beispiel von Yoko Tawadas Schreibverfahren und Sprachprogrammatik. In: *Fremdes Wasser*. Hg. von Ortrud Gutjahr und Yoko Tawada. Tübingen: Konkursbuch Verlag 2012, 169–185.

Koiran, Linda: „Offen und ent-ortet“. Anmerkungen zur Gestalt von Yoko Tawadas Werk. In: *Yoko Tawada. Edition Text + Kritik (191/192)*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. München 2011, 14–18.

Liu, Jian: *Eine Poetik der Fremdheit. Zur Verarbeitung von China-Motiven in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur im 21. Jahrhundert*. Göttingen: Cuvillier Verlag 2021.

Matsunaga, Miho: „Schreiben als Übersetzung“. Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada. In: *Zeitschrift für Germanistik* 12 (2002), Heft 2, 532–546.

Maier-Katkin, Birgit: Über Polyglotte und Mittelbarkeit. Yoko Tawada im benjaminischen Kontext der Sprache. In: *Études Germaniques* 65 (2010), Heft 3, 455–464.

Menninghaus, Winfried: *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1980.

Schmitz-Emans, Monika: Yoko Tawadas Imaginationen zwischen westlichen und östlichen Schriftkonzeptionen und -metaphern. In: *Fremdes Wasser*. Hg. von Ortrud Gutjahr und Yoko Tawada. Tübingen: Konkursbuch Verlag 2012, 269–295.

Tanigawa, Michio: Performative Über-setzungen/ über-setzende Performance. Zur Topologie der Sprache von Yoko Tawada. In: *Yoko Tawada. Poetik der Transformation*. Hg. von Christine Ivanovic. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2010, 351–368.

Tawada, Yoko: *Verwandlungen. Tübinger Poetik-Vorlesungen*. Tübingen: Konkursbuch Verlag 1998.
Tawada, Yoko: *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur: Eine ethnologische Poetologie*. Tübingen: Konkursbuch Verlag 2000.
Tawada, Yoko: *Überseezungen. Literarische Essays*. Tübingen: Konkursbuch Verlag 2002.
Tawada, Yoko: *Sprachpolizei und Spielpolyglotte*. Tübingen: Konkursbuch Verlag 2011.
Tawada, Yoko: *Talisman*. 8. Auflage. Tübingen: Konkursbuch Verlag 2015.

Herders „Ossian"-Aufsatz (1773) und die Schwierigkeiten literarische Texte zu übersetzen

Winfried Woesler (Osnabrück)

Abstract: Herder hat als erster die Probleme der Übersetzung literarischer Texte grundsätzlich reflektiert. Er ging dabei von Macphersons „Ossian", einer angeblichen Übersetzung aus dem Gälischen, aus. Er kritisiert diese und deren deutsche Übersetzung durch Michael Denis, beide unterwürfen Ossian zeitgenössischen Kriterien, die vom französischen Klassizismus und vom Rokoko bestimmt waren. Herder schätzt dagegen die Authentizität eines „ursprünglichen" Ossians und seine Naturnähe. Herder möchte ihn zum Vorbild der jungen deutschen Dichtergeneration machen.

Keywords: Macphersons „Ossian", Übersetzung und Stil, Verssprache, Wort-für-Wort-Übersetzung, Naturpoesie, Volksliedtheorie, deutsche Nation.

1. Historischer und biographischer Hintergrund

1773 erschien Herders Sammelschrift *Von Deutscher Art und Kunst*, die heute als Programmschrift des „Sturm und Drang" bezeichnet wird.[1] Kurz vorher hatte sich in der deutschen Literatur ein Paradigmenwechsel angebahnt: Weg von der lateinischen und französischen Literatur zu einer germanisch-nordisch geprägten. Interessant erschien Herder und anderen damals Macphersons „Ossian",[2] eine angebliche Übersetzung – also Fälschung – aus dem Schottisch-Gälischen ins Englische – und später Lateinische.[3] Die wichtigste neuere Untersuchung und Dokumentation des Ossian-Komplexes stammt von

1 [Gottfried Herder:] *Von Deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*. Hamburg: Bode 1773. Im Folgenden wird das Original als „Werkausgabe" zitiert. Herders Werke werden im Übrigen zitiert nach der Ausgabe der sämtlichen Werke. Hg. von Bernd Suphan, Berlin 1877–1913; abgekürzt SWS.

2 [James Macpherson:] *The Works of Ossian. In two volumes. Translated from the Galic Language by James Macpherson*. [. . .] Dublin 1765. Band 1.

3 Wolf Gerhard Schmidt: *„Homer des Nordens" und „Mutter der Romantik"*. 4 Bde. Berlin 2003–2004. Schmidts Untersuchung und Quellendarbietung bildet die Grundlage dieses Beitrags; außerdem ist hinzuweisen auf Jakob Cencig: *Deutschsprachige Übersetzung der „Poems of Ossian" im Feld des Sturm und Drang. Eine vergleichende Studie*. Wien 2015.

Wolfgang Gerhard Schmidt: *„Homer des Nordens“ und „Mutter der Romantik“*, 4 Bde., Berlin 2003–2004.

Herder war ein großer Übersetzer literarischer und vermeintlich volksnaher Texte; das Problem einer angemessenen literarischen Übersetzung wird bei ihm besonders virulent, seitdem er sich mit dem sagenhaften keltischen Dichter Ossian, dessen vermeintliche Lieder seit 1765 bzw. 1768/69 in der englischen „Übersetzung“ Macphersons vorlagen, eingehender beschäftigte. Herder legte seine Reflexionen in einem Beitrag: „Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker“ in der genannten Sammelschrift nieder. Er untermauerte in diesem Ossian-Aufsatz seine Abwendung von der „traditionellen“, besonders der französischen Literatur, die als vergleichsweise verbraucht und gekünstelt erschien, zu einer scheinbar naturnäheren Literatur, als welche die germanisch-nordische Literatur und – mit Einschränkungen – die griechische galt. Herder vereinte in diesem Geiste 1773 in seiner Sammelschrift vier Aufsätze: Er selbst schrieb darin außer über Ossian auch über Shakespeare; von Goethe übernahm er einen Beitrag über die „Deutsche Baukunst“ (= Gotik) und von Möser auszugsweise dessen Vorrede zur „Osnabrückischen Geschichte“, die Herder „Deutsche Geschichte“ nannte. Er fügte noch eine Abhandlung (1766) des berühmten Mathematikers Paolo Frisi in Übersetzung hinzu, der Bedenken gegen die Stabilität gotischer Bauwerke äußert.

Wer ein neues Paradigma einführt, pflegt sich gleichwohl auf Vorhandenes, in Herders Fall auch auf Fremdsprachiges, zu stützen. Herder wählte Macphersons angebliche Ossian-Übersetzung ins Englische; er durchschaute wie viele Zeitgenossen die Fälschung nicht – worauf ich hier nicht näher eingehen kann. Herder findet aber bei Macpherson keine Übersetzung, die seinen literarischen Idealen von Naturnähe und Ursprünglichkeit entspricht. Ihm wurde zunehmend die grundsätzliche Problematik der Übersetzung solcher literarischen Texte bewusst, wobei natürlich seine Bewertung auch wieder eine zeitgebundene ist.

Herder hatte zunächst versucht einzelne Ossian-Lieder, die in anderen Übersetzungen vorlagen, in eine seiner Meinung nach angemesseneren Weise umzudichten. Solche Proben finden sich in seinem Brief an Caroline Flachsland vom 28.10.1770. (Schauer [Hg.] 1926: 113–126)

Vier Jahre vor Herders Aufsatz in „Von Deutscher Art und Kunst“ war eine deutsche Ossian-Übersetzung Macphersons erschienen, und zwar von Michael Denis in Wien. (Denis 1768 f.) Herder hatte in seiner Rezension des ersten Bandes 1769 wie auch in seinem Ossian-Aufsatz zunächst durchaus anerkennende Worte gefunden. Denis habe aber die vermeintliche Sprache Ossians in der englischen Übersetzung Macphersons so sehr nach seinem Geschmack und an die literarischen Konventionen der damaligen europäischen Literatur angepasst, dass nach Herders Auffassung das Entscheidende des Originals verloren gegangen war.

Die nordische Dichtung war erst kurz vorher wiederentdeckt worden. Der sagenhafte Ossian, in der keltischen Vorzeit angesiedelt, war schon auf Grund seines angenommenen Alters (Herder: 3., 4. oder 5. Jh.?) geeignet, die nordische Dichtung der antiken gleichzustellen. Herder vermutete daher, dass Ossians Lieder die Qualität der Macpherson'schen Übersetzung übertroffen haben müssten. Und darum läuft sein Bemühen darauf hinaus, hinter der vermeintlichen englischen Übersetzung Macphersons zu dem gälischen Ossian vorzudringen. Herder nimmt gewissermaßen das gälische Werk gegen seinen Übersetzer in Schutz. Macpherson hatte schließlich seinem Ossian lediglich wenige Proben, ein „Specimen" von 38 Versen in gälischer Sprache, beigefügt, mit dem sich Goethe und auch Herder näher beschäftigt haben. (Vgl. Schmidt Bd. 2: 689–691)

2. *Übersetzung und Stil*

Die Probleme, einen literarischen Text adäquat zu übersetzen[4] – was also alles zu beachten sei –, macht Herder am Beispiel der nach seiner Meinung missratenen Ossian-Übersetzung Macphersons durch die ebenfalls missratene Denis' klar. Angesichts derer fordert er in seinem Aufsatz neben größerer Textnähe die Wahrung stilistischer Eigenarten.

> Haben Sie [der fiktive Briefempfänger] es wohl diesmal bedacht, was Sie so oft, oft, und täglich fühlen, „was die Auslassung Eines, der Zusatz eines andern, die Umschreibung und Wiederholung eines dritten Worts; was mir andrer Accent, Blick, Stimme der Rede durchaus für anderen Ton geben könne?". Ich will den Sinn noch immer bleiben lassen; aber Ton? Farbe, die schnelleste Empfindung von Eigenheit des Orts, des Zwecks? – Und beruht nicht auf diesen alle Schönheit eines Gedichts, aller Geist und Kraft der Rede? – Ihnen also immer zugegeben, daß unser Ossian, als ein poetisches Werk so gut, ja besser, als der Englische sey – eben weil er ein so schönes poetisches Werk ist, so ist er *[in der englischen Version]* der alte Barde, Ossian, nicht mehr [. . .]. (Werkausgabe: 6 f.)

In der erwähnten Rezension schreibt Herder: Ossian „ist kurz und abgebrochen: nicht angenehm fortwallend und ausmahlend. Er läßt die Bilder alle schnell, einzeln, hinter einander dem Auge vorbeyrücken, und das Anreihen derselben, ihre Verkettung und Verschränkung in einen Zug kennet er nicht. Rauhe Kürze, starke Erhabenheit ist sein Charakter – kein fortwallender

4 Grundsätzlich zur literarischen Übersetzung in Deutschland siehe: Jörn Albrecht: *Literarische Übersetzung. Geschichte – Theorie – Kulturelle Wirkung.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1998. Dort findet sich auch weiterführende Literatur.

Strom, kein süsses Ausreden." (Schmidt Bd. 4: 470 f.) Letztere Stilmittel hätten bei Ossian gefehlt, Denis habe ihn damit ausgestattet. Herder wirft Denis vor, dass er den Ossian-Text – unabhängig davon, dass der Sinn gewahrt sein mag – in die antik-humanistische Tradition eingegliedert und den zeitgenössischen stilistischen Konventionen unterworfen habe, er habe aus einem literarischen Text, vielleicht des 4. Jahrhunderts, einen literarischen Text nach den Vorstellungen und dem Geschmack des 18. Jahrhunderts gemacht. Primitive keltisch-germanische Vorzeit steht bei Herder gegen gebildete Aufklärungszeit, auch gegen französischen Klassizismus und gegen Rokoko. Herders Konzeption liegt näher an Rousseaus „Zurück zur Natur" und der in Deutschland aufkommenden Strömung des Sturm und Drang.

Nach dem damaligen Vorbild Frankreichs war in Europa noch – um mit unseren Termini zu sprechen – die einbürgernde Übersetzung Ziel, nicht die verfremdende. Herder resigniert z. B. zunächst selbst – übrigens wie Wieland zuvor – bei dem von Shakespeare überlieferten Liedchen *Come away* angesichts der Übersetzungsschwierigkeiten, er lässt es in *Von Deutscher Art und Kunst* in Englisch stehen. (Werkausgabe: 8) Herder vertritt die Ansicht, dass man in der Übersetzung „den Abdruck der inneren Empfindung" nur erreichen könne durch den „Abdruck des Äussern, des Sinnlichen, in Form, Klang, Ton, Melodie, alles des Dunklen, Unnennbaren, was uns mit dem Gesange stromweise in die Seele fliesset." (Werkausgabe: 9) Herders Übersetzungssprache ist mit der Ablehnung der einbürgernden Übersetzung und trotzdem nicht mit der verfremdenden, eher mit einer einfühlenden zu beschreiben. Seine Grundhaltung ist die Respektierung der Individualität der Völker und Zeiten.

3. Prosa und Verssprache

Als Denis Macphersons angebliche Prosa-Übersetzung übersetzte, wollte er sie zugleich dichterisch aufwerten und in gebundene Rede überführen. Er war an der antiken Verslehre geschult und fügte zusätzlich Reime ein. Dabei hat Herder zwar noch nicht in wissenschaftlicher Sprache, aber vom erlebenden Lesen her antike und germanische Verslehre gegeneinander gestellt, die quantitierende antike Verslehre gegen die germanische akzentuierende. Versiktus und Wortakzent, die in der Antike in einem leichten Spannungsverhältnis stehen, durften und mussten im nordisch-germanischen Vers zusammenfallen, Tonbeugungen vermieden werden. In Folge dessen waren die vom regelmäßigen Wechsel von Längen und Kürzen lebenden antiken Versschemata nicht in die nordische Dichtung übertragbar. „In fremden Sprachen quälte man sich von Jugend auf Quantitäten von Sylben kennen zu lernen, die uns nicht mehr Ohr und Natur zu fühlen gibt: nach Regeln zu arbeiten, deren wenigste, ein

Genie, als Naturregeln anerkennet; [. . .]" (Werkausgabe: 41). Herder forderte daher eine neue, nicht an Längen und Kürzen und feste Schemata gebundene rhythmische Nachbildung. Die vermeintlich raue Sprache Ossians war aber von Denis an den – hymnischen – Hexameter Klopstocks angelehnt. Außerdem ist Herder sich der Unzulänglichkeit jeder literarischen Übersetzung bewusst: „Es giebt immer Schönheiten, die durch den Schleyer der Sprache mit doppelten Reizen durchscheinen; man reisse den Schleyer weg, und sie zerstäuben."[5] Im Grunde erwartet er von der genialen Übersetzung eine Neudichtung. Trotzdem wagte und wagt sich Herder selbst mehrfach an Teilübertragungen von Ossian, benutzt allerdings dabei gern andere Übertragungen; im Grunde handelt es sich nur um deren Bearbeitung. Schmidt hält zu Recht Herders Behandlung des „Todesliedes auf einen Helden" für bemerkenswert, wo Herder den Hexameter – wie er schreibt – „durch das ‚Sylbenmaas der Skalden' ersetzt, ‚der eigentlich kein Sylbenmaas hat, sondern alle Harmonien vom Nordischen Ton zu einem Sylbenmaas machte.'"[6] (Vgl. Schmidt Bd. 2: 720) Ohne über die heutige Fachterminologie zu verfügen, spürte – wie gesagt – Herder deutlich die Unterschiede von antik-klassischer Verssprache und nordischem Ton.

4. Zur Korrektur von Denis' Übersetzung

Um Macpherson/Ossian nahe zu kommen erstrebt Herder möglichst eine philologisch getreue Wort-für-Wort-Übersetzung, während Denis freier übersetzt. Herder ist überzeugt durch eine ausgeprägte Wort-für-Wort-Übersetzung – bei aller Unzulänglichkeit – näher am Ursprungstext zu sein. Auch die Syntax und Lexik sollten bewahrt werden. Denis aber gestattet sich auch die Umstellung von Sätzen. Herder wirft Denis vor, dass er die alten Texte dem Geschmack des deutschen Literaturpublikums seiner Zeit anpassen wolle, während er selbst sich bemüht den Geist alter Völker wieder aufleben zu lassen. Denis poetisiert deshalb stärker, liebt Ausschmückungen, will den poetischen Gehalt der Ossian-Texte erhöhen, um sie dem deutschen Publikum eingängiger zu machen. Herder bleibt zurückhaltender, schlichter, will an die Stilistik Ossians anknüpfen.

Um ein Beispiel zu nennen:[7] im Ossian-Gedicht „Berrathon" hatte Macpherson geschrieben: „We sit, at the rock, and there is no voice;" (Macpherson

5 Herder: *Ueber den Fleiß in mehreren gelehrten Sprachen*. SWS Bd. I, S. 4.
6 Schmidt bezieht sich auf SWS V, S. 328.
7 Das Beispiel findet sich in Herders Essay: *Das Land der Seelen. Ein Fragment*. In: SWS Bd. 16, S. 315–340. Ebd. S. 329.

1765: 253 f.), Denis übersetzte: „Hier am Felsen da sitzen wir hin! Kein Laut ist im Ohre.“ (Denis 1768 f. Bd. 3: 164) Herder übersetzte: „Wir sitzen auf dem Felsen; es kommt kein Laut,“. Denis mildert auch; in unmittelbarer Nähe im gleichen Gedicht heißt es z. B. bei Macpherson: „the meteor of fire“; Denis übersetzte: „Feurige Bilder“; Herder übersetzte: „das Feur des Meteors“. Während Denis in diesem Zusammenhang Macphersons „beam“ mit „Schimmer“ übersetzt, bleibt Herder beim einfachen „Stral“.

Beim Nachdenken über die Übersetzung literarischer Texte geht Herder allerdings von ganz einfach strukturierten Texten aus, d. h. er kennt nicht die Probleme der Intertextualität, der vielfachen Anspielungen, z. B. Ironiesignale, und der kulturellen Bezüge. Probleme, die auch für moderne Übersetzer schwer lösbar sind.

5. Herders Ideal: Naturpoesie

Alle Sprachen haben zwar ihre eigene Geschichte, zeigen die Entwicklung einer eigenen Kultur, aber Herder glaubt an eine ursprüngliche Muttersprache des menschlichen Geschlechts, die allenfalls noch in den Liedern der alten Völker weiterlebe. Der Weg zur Urpoesie wäre weniger gangbar, wenn der Zugang über Ossian versperrt werde. Ossians Gedichte sind „Lieder eines ungebildeten sinnlichen Volks“, „die sich so lange im Munde der väterlichen Tradition haben fortsingen können –.“ (Werkausgabe: 5) Die Muttersprache des menschlichen Geschlechts war entsprechend dem Gesellschaftszustand primitiv, sprunghaft, spontan. Die Urpoesie richtete sich nicht nach dogmatischen Regeln oder Konventionen, sondern war auf Grund ihrer Ursprünglichkeit natürlich. Diese Dichtung war eine Sprache des Herzens, nicht der Rhetorik. Herder setzt für diesen Urzustand noch die Einheit von Kunst und Natur voraus. In den literarischen Übersetzungen des 18. Jahrhunderts aber droht dies durch Übernahme aus der europäischen Tradition verdeckt zu werden. Für Herder ist schon die Urpoesie schön, braucht nicht durch zeitgenössische Übersetzungen verschönert zu werden. Lieder, Poesie waren die Muttersprache des menschlichen Geschlechts. Ossian steht außerhalb des antik-humanistischen Kulturzusammenhangs. „Nichts [hat] in der Welt mehr Sprünge und kühne Würfe, als Lieder des Volks [. . .], und eben die Lieder des Volks haben deren am meisten, die selbst in ihrem Mittel gedacht, ersonnen, entsprungen und gebohren sind, und die sie daher mit so viel Aufwallung und Feuer singen, und zu singen nicht ablassen können.“ (Werkausgabe: 47) Das „naturpoetische Idealverhältnis“ [von Seele und Mund] ist mit „Wohlklang“ und „Schönheit“ verbunden; „Denn die wunderthätige Kraft“, die Herder den Liedern zuschreibt, beruht auf der „Symmetrie der Worte, der Sylben, bey

manchen sogar der Buchstaben, vom Gange der Melodie [. . .]." (Werkausgabe: 12)

6. Herders Anforderung an einen Übersetzer

Wichtiger noch als die Analyse-Fähigkeit ist letztlich die Empathie, und der Übersetzer muss zwar in erster Linie ein ausgezeichneter Philologe sein, dann aber „selbst ein Genie seyn, wenn er hier seinem Original und seiner Sprache ein Genüge tun will", wie Herder in seiner Schrift *Ueber die deutsche Litteratur* 1766/67 forderte.[8] Herder stützte sich bei älteren Texten gern auf Übersetzungen, um sie zu verbessern und um sich so näher an das Urtümliche heranzuarbeiten. Er benutzte unter Anderem dabei Archaismen, Asyndese, Inversionen und Artikelauslassungen (Schmidt Bd. 2: 718). Dabei schimmert Herders Volksliedtheorie durch, seine Umdichtungen Ossians haben auch das Ziel diese Texte seinen Vorstellungen zu assimilieren (Schmidt Bd. 2: 719). Herder kritisiert zwar Macphersons Übersetzung – z. B. in der genannten Rezension –, aber wagt keine größere eigene. Eine adäquate Übersetzung literarischer Texte kann nach seiner Ansicht eigentlich nur ein Originalgenie leisten.

7. Wirkabsicht Herders

Mit der Edition der Übersetzung eines literarischen Textes kann Wirkung auf die Gegenwartsdichtung der Zielsprache intendiert sein. Herder ist der Meinung, dass Ossian der deutschen Dichtung näher steht als Homer, der nordische Barde soll darum nicht in einer Übersetzung in die äußere Form Homers gepresst werden. Herder möchte die deutsche Dichtung emanzipieren, sein fernes Ziel ist eine deutsche Nationalliteratur. Eine adäquate Ossian-Übersetzung wünscht er auch deshalb, weil er möchte, „dass Oßian der Lieblingsdichter junger epischer Genies werde!" (Schmidt Bd. 4: 472)

Mit seinem Aufsatz fordert er die deutschen Dichter auf, in Ossians Dichtung ein Vorbild zu sehen, um zu ihren eigenen Ursprüngen zurückzufinden. Freilich geht das nur mit einer adäquaten Übersetzung, diese hätte in der Gegenwart nicht nur eine geistesgeschichtliche Funktion, sondern auch eine politische, nicht nur die deutsche Literatur würde gestärkt, sondern auch

8 SWS I, S. 274.

das Selbstbewusstsein der Nation. Dabei zielt Herder keineswegs auf eine Vorrangstellung der deutschen Nation, sondern, wie der Titel seines Ossian-Aufsatzes sagt, auch auf die Lieder anderer – wie er sie nennt – alter Völker. Aus der individuellen Vielfalt der Völker konstituiert sich die Vorstellung von der Einheit der Menschheit – diesen Optimismus verdankt Herder wohl auch der Aufbruchstimmung seiner Zeit. Alte Poesie aber ist nach Herders Meinung nicht wiederholbar, denn er ist von der Einmaligkeit jeder menschlichen Kulturphase überzeugt, Ossian jedoch bleibt ein den Deutschen näher stehendes Beispiel für Naturpoesie, die zu erreichen auch Ziel moderner Dichter sein sollte. Naturpoesie zeichne sich dadurch aus, dass das Herz und nicht Regeln herrschten. Das Naturkunstwerk ist die natürliche Verbindung „des erkennenden und empfindenden Theils" der Seele. (Werkausgabe: 46) Utopisches Ziel moderner Dichtung ist für Herder „die Rekonstituierung einer verloren gegangenen Totalität." (Schmidt Bd. 2: 686) Ansätze einer neueren deutschen Dichtung im Geiste von Ossians vermeintlicher Naturpoesie sieht Herder z. B. in Klopstocks Freien Rhythmen.

Nicht nur Ossian wird von Herder für die Etablierung einer deutschen Nationalliteratur herangezogen, auch plädiert er z. B. für die *Uebersezzung der Morgenländischen Gedichte*. (Schmidt Bd. 2: 717) Herder fordert 1772 – also ein Jahr vor seinem Ossian-Aufsatz – bereits in seiner Rezension von Denis' Übersetzung: „Der Uebersetzer sollte Celte geworden seyn! Wo möglich alle Welt und Bildung nach Conventionsfuß vergessen haben! Nichts als ‚die Natur' sehen, ‚die Harfenstimme' hören und fühlen – die er hören und fühlen will. Und sodann welch ein andrer Oßian!" (1772: 441)

Bibliographie

Denis, Michael: *Die Gedichte Ossians eines alten celtischen Dichters, aus dem Englischen übersetzt von M[ichael] Denis, aus der G[esellschaft] J[esu]*. 3 Bde. Wien 1768 f.

[Herder, Johann Gottfried:] [Rezension zu:] *Die Gedichte Oßians, eines alten celtischen Dichters, aus dem Englischen übersetzt von M. Denis, aus der G[esellschaft] J[esu]*. Erster Band. In: Allgemeine Deutsche Bibliothek. Bd. 10 (1769), 1. Stück S. 63–69. Wieder abgedruckt in Schmidt (s. Anm. 3), Bd. 4, S. 469–472.

[Herder, Johann Gottfried:] [Rezension zu:] *Die Gedichte Ossians eines alten Celtischen Dichters aus dem Englischen übersetzt von M. Denis*. Zweyter Band [. . .]. Dritter Band [1772]. In: Allgemeine Deutsche Bibliothek. Bd. 17 (1772), 2. Stück S. 437–447.

[Herder, Gottfried:] *Von Deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter*. Hamburg: Bode 1773. Im vorliegenden Beitrag wird das Original als „Werkausgabe" zitiert.

Herder, Johann Gottfried. Sämtliche Werke. Hg. von Bernhard Suphan. Berlin 1877–1913. Zweite Nachdruckauflage. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1891; abgekürzt SWS.

[Herder, Johann Gottfried:] *Herders Briefwechsel mit Caroline Flachsland. [...]* Hg. von Hans Schauer. 1. Bd. August 1770 bis Dezember 1771. Weimar 1926, S. 113–126.

[Macpherson, James:] *The Works of Ossian. In two volumes. Translated from the Galic Language by James Macpherson*. [. . .] Dublin 1765. Band 1. http://find.gale.com/ecco/infomark.do?action=interpret&docType=ECCOArticles&source=library&docLevel=TEXT_GRAPHICS&prodId=ECCO&tabID=T001&bookId=1416900601&type=getFullCitation&contentSet=ECCOArticles&version=1.0&finalAuth=true&userGroupName=osnab (Zugriff 24.09.2019).

Schmidt, Wolf Gerhard: *„Homer des Nordens“ und „Mutter der Romantik“*. 4 Bde. Bd. 1: *James Macphersons Ossian zeitgenössische Diskurse und die Frühphase der deutschen Rezeption*. Bd. 2: *Die Haupt- und Spätphase der deutschen Rezeption. Bibliographie internationaler Quellentexte und Forschungsliteratur.* Bd. 3 *Kommentierte Neuausgabe deutscher Übersetzung der „Fragments of Ancient Poetry“ (1766), der „Poems of Ossian“ (1782) [...].* Bd. 4 *Kommentierte Neuausgabe wichtiger Texte zur deutschen Rezeption*. Hg. Von Howard Gaskill und W. G. Sch. Berlin 2003–2004. Schmidts Untersuchung und Quellendarbietung bildet die Grundlage dieses Beitrags; außerdem ist hinzuweisen auf Jakob Cencig: *Deutschsprachige Übersetzung der „Poems of Ossian“ im Feld des Sturm und Drang. Eine vergleichende Studie.* Wien 2015.

„Herüber“ – „hinüber“. Zu Goethe als Übersetzer Diderots

Jutta Linder (Messina)

Abstract: Zum Wichtigsten, was Goethe zu Übersetzungsstrategien gesagt hat, gehören seine Anmerkungen im Nachruf auf Wieland, mit denen er zwei Verfahren voneinander unterscheidet. Beim ersten werde verlangt, dass „der Autor einer fremden Nation zu uns herüber gebracht werde“, beim zweiten hingegen, dass „wir uns zu dem Fremden hinüber begeben“.

Welchen Weg Goethe als Übersetzer des *Neveu de Rameau* selbst gewählt hat, wird im Detail am Text nachzuweisen versucht. Ein abschließender Blick auf das Moment der Ausbreitung der Napoleonischen Hegemonie wirft dann auf sein Übersetzen aus dem Französischen ein besonderes Licht.

Keywords: Goethe, Diderot, Rameau, Übersetzungsarten, Gallizismen, Gallophobie.

Als Goethe sich Ende Januar 1813 daran machte, in seinem Nachruf auf Wieland das Wirken des großen Abgeschiedenen im Einzelnen zu würdigen, hat er neben so vielem anderen auch dessen Tätigkeit als Übersetzer beschrieben, und zwar ausführlich. Inmitten der Erläuterungen, die er dann zu den jeweiligen Verdeutschungen der Schriften eines Lukian und eines Aristophanes, eines Horaz und eines Cicero, vor allem aber der Dramen Shakespeares gibt, geht er über zu Grundsätzlichem, indem er mit einem Mal sagt:

> Es gibt zwei Übersetzungsmaximen: die eine verlangt, daß der Autor einer fremden Nation zu uns herüber gebracht werde, dergestalt, daß wir ihn als den Unsrigen ansehen können; die andre hingegen macht an uns die Forderung, daß wir uns zu dem Fremden hinüber begeben und uns in seine Zustände, seine Sprachweise, seine Eigenheiten finden sollen.[1]

Die Textstelle ist nicht die einzige, an der Goethe sich zur Theorie des Übersetzens zu Wort meldet, auch in weiteren Schriften noch, besonders im dritten Teil von *Dichtung und Wahrheit* (11. Buch. WA I, Bd. 28, S. 73–74) sowie in den Noten zum *Westöstlichen Divan* (WA I, Bd. 7, S. 235–239.),[2] tritt er mit

1 Johann Wolfgang von Goethe: *Zu brüderlichem Andenken Wielands 1813.* In: *Goethes Werke.* 1. Abt., Bd. 36. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1893, S. 311–346, S. 329 f.; abgekürzt WA.

2 Nur kurz verwiesen sei hier auf die Tatsache, dass Goethe in den *Divan*-Noten seine Vorstellungen von Übersetzungsarten um eine weitere Variante erweitert. Denn angesichts

einschlägigen Überlegungen auf den Plan. Doch ist sie es, die sich in ihrer lapidaren Form unter allen als die prägnanteste erweist; und es ist kein Zufall, dass eine entsprechende Formulierung, zu der noch im selben Jahr, in dem der Nekrolog Goethes erschien, Friedrich Schleiermacher gegriffen hat, in der betreffenden Fachwelt – der Translatologie, wie man inzwischen sagt – regelrecht Epoche machen konnte. „Entweder der Uebersetzer läßt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er läßt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen,“[3] so vermerkt der Berliner wörtlich in einer Akademierede vom Juni 1813. Nicht auszuschließen im Übrigen, dass er sich dabei an Goethe selbst orientiert hat,[4] Tatsache ist zumindest, dass dessen Nekrolog auf Wieland schon drei Monate zuvor, nämlich im März des Jahres, auch als Publikation vorgelegen hatte.[5]

Was Goethe in dem Nachruf an Grundsätzlichem über ein solch „verwickeltes Geschäft“ (WA I, Bd. 36, S. 330) wie das einer Übersetzung festhält, geht natürlich in erster Linie auf eigene Erfahrungen zurück. Hinter ihm gelegen hat bekanntlich damals jene Zeit, in der er selbst in hohem Maß auf bewusstem Gebiet gewirkt hat, die Jahre mit Schiller waren es, während derer er eine ganze Reihe ausländischer Texte ins Deutsche brachte, und zwar aus den romanischen Sprachen, vorwiegend dabei aus dem Französischen angefangen von einer Schrift zur Dichtkunst der Mme de Staël über die beiden Dramen Voltaires *Mahomet* und *Tancrède*, die *Vita* des Cellini bis hin zum Essay über die Malerei und zum Roman *Le neveu de Rameau* Diderots. Und mit Letzerem, den er mit ganz besonderem Engangement, mit – so sagt er selbst – „Leidenschaft“[6] übersetzt hat, wollen wir uns denn auch näher

---

deren Ausrichtung auf spezielle Fragen der Versdichtung würde ein näheres Eingehen vom Untersuchungsobjekt unseres Beitrags als einem Prosawerk doch eher wegführen. Empfohlen sei jedoch zum einschlägigen Thema in den Noten des *Divan*: Manfred Fuhrmann: „Goethes Übersetzungsmaximen“. In: *Goethe-Jahrbuch* 117 (2000), S. 26–45; Anne Bohnenkamp: „Goethes poetische Orientreise“. In: *Goethe-Jahrbuch* 120 (2003), S. 144–156, bes. S. 148 f.; Kyoung-Jin Lee: *Die deutsche Romantik und das Ethische der Übersetzung. Die literarischen Übersetzungsdiskurse Herders, Goethes, Schleiermachers, Novalis', der Brüder Schlegel und Benjamins.* Würzburg 2014, S. 180–184 (= Würzburger wissenschaftliche Schriften. Reihe Literaturwissenschaft 803).

3 Zit. aus der Erstveröffentlichung: Friedrich Schleiermacher: *Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersezens.* Vorgelesen den 24. Junius 1813. In: *Friedrich Schleiermacher's sämmtliche Werke.* 3. Abt., Bd. 2. Berlin 1838, S. 206–245, hier S. 218.

4 Geltend zu machen ist auch, dass Schleiermacher in seiner – zweieinhalb Jahrzehnte später erst veröffentlichten – Rede prinzipiell Interesse an Goethe zum Thema Übersetzung gezeigt hat. Diskutiert hat er dort dessen Bemerkungen in *Dichtung und Wahrheit* zu Vorzügen von Prosaversionen. Vgl. a.a.O., S. 221 (Fußnote).

5 Dazu Goethes Tagebuch vom 26. und 27. März 1813. WA III, Bd. 5, S. 27.

6 Brief an den französischen Verleger Brière vom 16. Oktober 1823. Aufgenommen in den in *Kunst und Alterthum* zuerst veröffentlichten Aufsatz: *Rameaus Neffe.* WA I, Bd. 41,2,

beschäftigen, indem wir der Frage nachgehen, welche der beiden von ihm beschriebenen Maximen für ihn selbst in dem Fall richtungsweisend gewesen war. Dass er im Übrigen auch eine Verbindung besagter Optionen prinzipiell für möglich hielt, ist ergänzungshalber anzufügen; deutlich gemacht hatte er es wiederum mit Wieland, dem er in der zitierten Schrift bescheinigt, generell den „Mittelweg“ gesucht, in „zweifelhaften Fällen“ nur „als Mann von Gefühl und Geschmack“ die Maxime des „Herüber“, will sagen einer Einbürgerung des Fremden in die eigene Welt vorgezogen zu haben. (WA I, Bd. 36, S. 330)

Kommen wir nun zur Sache. Erste Hinweise gibt in fraglicher Hinsicht schon die Entstehungsgeschichte der Arbeit Goethes, die unter dem Titel *Rameau's Neffe* als deutsche Version eines noch unveröffentlichten französischen Textes im Mai 1805 bei Göschen in Leipzig erschien.[7] Über Schiller, so sei in Erinnerung gerufen, der auf Umwegen zu einer Abschrift des Originals aus dem Petersburger Nachlass des Franzosen gekommen war[8] – die Handschrift Diderots selbst wurde erst 1891 in Paris entdeckt[9] –, über Schiller also ist Goethe mit dem *Neveu* betraut worden, wobei man die Vereinbarung traf, unmittelbar auf die Übersetzung auch den französischen Text bei Göschen erscheinen zu lassen.[10]

Gekommen ist es nicht dazu, nur die deutsche Übersetzung wurde von dem Leipziger Verleger geliefert. Nichtsdestotrotz lässt die ursprüngliche Planung gut den Geist erkennen, in dem Goethe selbst sich seiner Sache angenommen hat, und das heißt im Klartext, dass er den Leser so stark wie möglich dazu anhalten wollte, sich zu dem Fremden „hinüber“ zu begeben, wenn er ihn sogar auf beschriebene Weise zur Lektüre des Originals zu bewegen beabsichtigte. Die Neugier zu erwecken auf den authentischen Diderot, das war mit andern Worten das Ziel, das dem Übersetzer Goethe seinerzeit vor Augen gestanden hat.[11] Ganz so im Übrigen, wie er es mit seinem späteren

S. 85–88, hier S. 87. Vgl. auch das Zeugnis Schillers in einem Brief an Göschen vom 10. Dezember 1804. *Schillers Werke.* Nationalausgabe. Bd. 32: *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.1.1803–9.5.1805.* Hg. von Axel Gellhaus. Weimar 1984, S. 176; abgekürzt NA.

7 *Rameau's Neffe. Ein Dialog von Diderot.* Aus dem Manuskript übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Goethe. Leipzig 1805.

8 Ausführlicher mein Aufsatz: „*Rameau's Neffe*“. *Su Goethe traduttore di Diderot.* In: *Sfaccettature della traduzione letteraria.* A cura di Helena Aguilà, Jutta Linder, Donatella Siviero. Roma 1016, S. 123–139, bes. S. 124 f. (= Proteo 101).

9 Eine gute Zusammenfassung der Hintergründe im Kommentar zu: Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens.* Münchner Ausgabe. Bd. 7: *Leben des Benvenuto Cellini – Diderots Versuch über die Malerei – Rameaus Neffe.* Hg. von Norbert Miller und John Neubauer. München 1991, S. 1068; abgekürzt MA.

10 Dass auch der französische Originaltext bei Göschen erscheinen sollte, hatte schon von Anfang an in Schillers Absicht gelegen. Siehe u.a. seinen Brief an den Leipziger Verleger vom 21. April 1804. NA 32, S. 127.

11 So vermerkt Goethe im Rückblick seiner Notiz *Rameau's Neffe* von 1823, dass „zu Erregung lebhafter Aufmerksamkeit“ eine deutsche Übersetzung noch vor der Publikation

berühmten Wort zum Ausdruck bringen sollte, das er in seine Maximen von *Kunst und Alterthum* einfügte: „Übersetzer sind als geschäftige Kuppler anzusehen, die uns eine halbverschleierte Schöne als höchst liebenswürdig anpreisen, sie erregen eine unwiderstehliche Neigung nach dem Original.“ (WA I, Bd. 42,2, S. 149)

Im Sinne des beschriebenen „Hinüber“ hat Goethe den deutschen Werktext auch mit einem Kommentar ausgestattet, mit einem Anhang, über den der zeitgenössische Leser im Hinblick auf dortige Erwähnungen von Personen oder Sachen sich Auskunft zum Zwecke einer verständigen Einordnung des Inhalts beschaffen konnte. Denn – auch das hat Goethe in seinen Selbstzeugnissen zum Ausdruck gebracht[12] – jene Epoche der Aufklärung, in der Diderot seinen satirischen Dialog angesiedelt hatte, die Pariser Szene, die er über die Figur seines genialischen Schmarotzers, den Neffen des Komponisten Rameau, zur Darstellung brachte, speziell die Gesellschaft der eigenen Widersacher, der Gegner der französischen *Encyclopédie*, all dies war doch für das Publikum des beginnenden 19. Jahrhunderts zu weit zurück, musste in die Gegenwart geholt werden. Daher eben der Anhang der Erläuterungen, die Goethe denn auch der Übersicht halber alphabetisch ordnete und für die er sich selbst, so zeigen die Quellen, durch Beschaffung einschlägiger Literatur aus der Weimar Bibliothek instruieren musste,[13] als er vom Dezember 1804 bis zum April 1805 an *Rameau's Neffen* arbeitete. Und um einen Eindruck von der Art seines Kommentars zu vermitteln, sei an dieser Stelle der Beginn der Erläuterung zitiert, mit der er die Person des Fréron dort versieht:

> Ein Mann von Kopf und Geist, von schönen Studien und mancherlei Kenntnissen, der aber, weil er manches einsah, alles zu übersehen glaubte und als Journalist sich zu einem allgemeinen Richter aufwarf. Er suchte sich besonders durch seine Opposition gegen Voltaire bedeutend zu machen, und seine Kühnheit sich diesem außerordentlichen, hochberühmten Manne zu widersetzen, behagte einem Publicum, das einer heimlichen Schadenfreude sich nicht erwehren kann, wenn vorzügliche Männer, denen es manches Gute schuldig ist, herabgesetzt werden [. . .]. (WA I, Bd. 45, S. 169 f.)

Eingehend, so zeigt sich, hat Goethe mit Kommentaren wie diesem – der Ton ist durchaus für den Anhang insgesamt repräsentativ – das deutsche Publikum mit dem französischen Stoff bekannt zu machen versucht. Nicht zu übersehen im

---

des französischen Textes ins Publikum gesandt werden sollte. In: *Nachträgliches zu Rameau's Neffe*. WA I, Bd. 45, S. 221.

12 Vgl. die *Tag- und Jahres-Hefte* von 1805. WA I, Bd. 35, S. 189. Siehe auch nochmals die Notiz *Rameau's Neffe*. WA I, Bd. 45, S. 227 f.

13 Zum Nachweis: Elise Keudell: *Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek*. Bearbeitet von E.K. Hg. mit einem Vorwort von Werner Deetjen. Weimar 1931, Nr. 365, 399, 900.

Übrigen, dass er dabei die Gelegenheit wahrnahm, über seine jeweiligen Rückschlüsse auch auf eigene Widersacher verdeckte Seitenhiebe auszuteilen.[14]

Gehen wir über zum Text selbst. Und den Einstieg nehmen wir über eine Äußerung, die seinerzeit August Wilhelm Schlegel nach seiner Lektüre von *Rameau's Neffe* getan hat. Unter dem 12. Juni 1806 schreibt er, der sich bekanntlich wie wenige auf die Kunst des Übersetzens verstand, an Friedrich de la Motte Fouqué von der Goethe'schen Arbeit: „[. . .] was soll uns eine steife, ganz französisch lautende Übersetzung eines Dialogs, den Diderot selbst vermutlich verworfen hat?"[15] Das Werturteil als solches lassen wir bei Seite und beschränken uns darauf, der Ursache nachzugehen, die Schlegel zu seiner polemischen Aussage geführt hat, dem Umstand nämlich, dass die Version Goethes in der Tat eine starke Neigung zum Französisieren zeigt.

Für eine betreffende Gesamtdarstellung sei auf die Studie verwiesen, die der Weimarer und Jenaer Goetheforscher Rudolf Schlösser bereits im Jahr 1900 vorgelegt hat[16] und die immer noch die solideste einschlägige Untersuchung darstellt, insofern sie, wie es später nicht mehr so geleistet wurde,[17] eine ausgewogene Bestandsaufnahme liefert, die sich neben dem Aufzeigen etwaiger Mängel der Übersetzung gleichermaßen eine Verdeutlichung ihrer Vorzüge, und zwar im Detail zur Aufgabe machte.[18] Mein Beitrag beschränkt sich darauf, mit ein paar Beispielen besagte Eigenheit der Version *Rameau's Neffe* als solche zu dokumentieren.

In Anschlag zu bringen ist zunächst einmal die Entscheidung Goethes, die Zitate bzw. Werktitel, die das Original enthält, weitgehend unbesehen in ihrer ursprünglichen Form wiederzugeben, was sowohl für die – freilich wenigen – Fälle im Italienischen wie für die dann aber vielen im Französischen gegolten

14 Dazu auch Goethes Brief an Schiller vom 28. Februar 1805. WA IV, Bd. 17, S. 263.

15 August Wilhelm von Schlegel: *Sämmtliche Werke*. Bd. 8. Hg. von Eduard Böcking. Leipzig 1846–1847, S. 53.

16 *Rameaus Neffe. Studien und Untersuchungen zur Einführung in Goethes Übersetzung des Diderotschen Dialogs*. [Berlin 1900] Faksimile-Nachdruck: Hamburg 2011. Auch für Stackelberg ist die Studie Schlössers als „außergewöhnlich gründliche und in ihrem Gesamturteil ebenso intelligente wie ausgewogene Arbeit" beispielhaft. Jürgen von Stackelberg: *Weltliteratur in deutscher Übersetzung. Vergleichende Analysen*. München 1978, S. 141.

17 Vielfach lässt sich eher ein Durchschlagen von Kritiklust bei den neueren Arbeiten zu Goethes Diderot-Übersetzung verzeichnen. Als Beispiel hierfür sei die Studie Butzlaffs angeführt, die folgendermaßen ausklingt: „Genug der Einzelkritik. Sie steht einer allgemeinen Hochschätzung des Goetheschen Textes nicht im Wege, sollte aber verhindern, daß Goethe als sakrosankter Dichter auch in seinen Übersetzungen undifferenziert gepriesen wird." Wolfgang Butzlaff: „Goethe als Übersetzer". In ders.: *Goethe. „Trostlos zu sein ist Liebenden der schönste Trost". Gesammelte Studien zu Werk und Rezeption*. Hildesheim/ Zürich/ New York 2000, S. 73–119, S. 119.

18 Eine eigene Abteilung widmet Schlösser im Rahmen seiner Untersuchung den von Goethe eingesetzten translatorischen Kunstmitteln. Vgl. Schlösser: S. 152–183.

hat. Angeführt sei zum Beispiel der Passus, mit dem der Neffe Rameaus sich zu lyrischen Stilistika äußert, wobei er sich an die *Phädra* Racines hält:

> Das macht die französische lyrische Poesie viel schwerer, als in Sprachen welche Umwendungen zulassen und von selbst diese Bequemlichkeiten darbieten . . . Barbare, cruel, plonge ton poignard dans mon sein ; me voilà prête à recevoir le coup fatal ; frappe, ose . . . Ah ! Je languis, je meurs . . . Un feu secret s'allume dans mes sens . . . Cruel amour, que veux-tu de moi ? . . . Laisse-moi la douce paix dont j'ai joui . . . rends-moi la raison . . . Die Leidenschaften müssen stark sein. (WA I, Bd. 45, S. 123)

Angeführt sei gleichfalls eine Stelle, an der der Neffe seine Vorstellungen von einer gehörigen Deklamation im Gespräch mit seinem Gegenüber auseinanderlegt, indem er – Dunis *L'île des fous* zitierend – meint:

> Wenn man hört: je suis un pauvre diable, so glaubt man die Klage eines Geizigen zu vernehmen. Sänge er nicht, so würde er in denselbigen Tönen zur Erde sprechen, wenn er ihr sein Gold vertraut und zu ihr sagt: o terre, reçois mon trésor. Und nun das kleine Mädchen, das sein Herz klopfen fühlt, das roth wird, sich verwirrt und den gnädigen Herrn bittet, sie los zu lassen, würde sie sich anders ausdrücken? In diesen Werken gibt es die verschiedensten Charaktere, eine unendliche Wahrheit von Declamation, das ist vortrefflich. Ich sag' es Euch. Geht! Geht! Die Arie zu hören, wo der junge Mann, der sich sterben fühlt, ausruft: mon cœur s'en va ! (WA I, Bd. 45, S. 112)

Hinzuweisen ist ferner auf den Gebrauch von Gallizismen, zu dem Goethe mit seiner Version ersichtlich neigt, indem er etwa statt des deutschen Oboe die Lösung „Hautbois" (WA I, Bd. 45, S. 120) wählt oder – um einen weiteren Fall zu nennen – statt Gedeck in seinem Text „Couvert" (WA I, Bd. 45, S. 7) sagt. Dass es sich hierbei freilich um Eigenheiten handeln soll, die unter die Kategorie Übersetzungsmängel zu fassen seien, wie es der Kommentar der Frankfurter Ausgabe des betreffenden Bandes suggeriert,[19] muss entschieden zurückgewiesen werden. Zu vergegenwärtigen ist zunächst einmal, dass die deutsche Sprache zur Goethezeit selbst stark von Gallizismen durchsetzt war und dies mit Sicherheit, der Vergleich sei gestattet, noch mehr als unsere heutige von Anglizismen. Wenn Goethe also – um noch weitere Fälle zu bringen – statt Brieftasche „Portefeuille" (WA I, Bd. 45, S. 21) schreibt oder statt Haarknoten „Chignon" (WA I, Bd. 45, S. 150),[20] dann verstößt er keineswegs

19 Siehe die vom Textkommentar in die Abteilung „Tendenzen der Übertragung" eingeführte Rubrik „Gallizismen" in: Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche.* 1. Abt., Bd. 11. Hg. von Hans Georg Dewitz und Wolfgang Proß, Frankfurt a.M. 1998, S. 1324; abgekürzt FA.

20 Bezeichnend ist im Übrigen, dass Gallizismen vom Schlag „Chignon" und „Portefeuille" im Kommentar der Münchner wie der Frankfurter Ausgabe eigens – als ob der Leser

gegen die Gepflogenheiten seiner Epoche. Der Punkt ist nur, dass er besonders häufig auf Lösungen besagter Art rekurrierte, und dies ganz offensichtlich in der Absicht, die Atmosphäre des Originaltextes zu reproduzieren und seiner Version sozusagen ein französisches Flair zu verleihen.

Gerade das, was Schlegel am *Neffen* moniert hat, liefert also einen weiteren Beweis dafür, dass die Übersetzung möglichst darauf bedacht war, den Leser „hinüber" zu führen zu dem Fremden, ihn anzuhalten, sich mit dessen „Sprachweise" und „Eigenheiten" zu befassen. Dass solches aber zu der Zeit, in die die Veröffentlichung von *Rameau's Neffe* fiel, dem Jahr nämlich des dritten Koalitionskrieges, ihrer Aufnahme seitens des Publikums ungünstig zu werden begann, steht außer Frage. Goethe selbst hat sich entsprechend geäußert, wobei er im Einzelnen auch den Rückzieher Göschens erklärte, indem er aus der Retrospektive von *Kunst und Alterthum* festhielt:

> [. . .] der Abdruck erfolgte, konnte aber eigentlich im deutschen Publicum nicht greifen. Die kriegerischen Aspecten verbreiteten überall eine bängliche Sorge, wie denn auch die intentionirte Herausgabe des Originals durch die französische Invasion unräthlich, ja unthunlich gemacht wurde. Der aufgeregte Haß gegen die Eindringenden und ihre Sprache, die lange Dauer einer traurigen Epoche, verhinderten das Vorhaben [. . .]. (WA I, Bd. 45, S. 221)[21]

Bestand die Haupttendenz Goethes darin, der Option eines Hinüberführens des Lesers zu folgen, so hat es aber auch ein Moment gegeben, wo er sich mehr auf die Seite eines Herüberziehens schlug. Und dies waren die Fälle, in denen er meinte, die Skurrilitäten, die das französische Original aufwies – und dies tat es zu Hauf –, mildern, seinen Text sozusagen auf den Geschmack, der jetzt in Deutschland dominierte,[22] abstimmen zu müssen. Abermals in *Kunst und Alterthum* vermerkt er selbst dazu:

---

dessen bedürfe – erklärt werden. Vgl. MA, Bd. 7, S. 1123 u. FA I, Bd. 11, S. 1442. So hat auch in neuerer Zeit Rütten mit seiner Verdeutschung des *Rameau* wenig Verständnis für die von Goethe geschaffene Patina gezeigt. Selbst Lösungen Goethes wie „der profunde Légal" und „der subtile Philidor" für „Légal le profond" und „Philidor le subtil" im Original hat er ersetzen wollen, indem er seinerseits „der kluge Légal" und „der scharfsinnige Philidor" schrieb. Denis Diderot: *Das erzählerische Gesamtwerk.* Bd. 4. Hg. von Hans Hinterhäuser. Übertragen von Raimund Rütten. Frankfurt a.M./ Berlin 1987, S. 7.

21 Siehe auch folgende Äußerung, die Goethe wiederum mit einer Notiz in *Kunst und Alterthum* bezüglich des Verzichts auf die Veröffentlichung des französischen Textes macht: „Die Invasion der Franzosen im folgenden Jahre, der dadurch aufgeregte leidenschaftliche Haß gegen dieselben und ihre Sprache, die lange Dauer einer traurigen Epoche verhinderten das Vorhaben, welches bis auf den heutigen Tag noch nicht ausgeführt worden". *Rameau's Neffe von Diderot.* WA I, Bd. 41,2, S. 14.

22 Signifikant für besagten Geschmackswandel und die sich daraus ergebenen Publikumsrücksichten ist u.a. der Umstand, dass Goethe sein früheres Stück *Die Mitschuldigen* für die Weimarer Aufführungen von 1805 entsprechend redigierte. „Mich dünkt", schreibt er

> Die Regierungsjahre Ludwigs des Funfzehnten waren schon völlig in den Hintergrund getreten, die Revolution hatte ganz andere Zustände und Ansichten hervorgebracht; von solchen Frechheiten eines müßigen, beschaulich humoristischen Lebens, wie solches in dem Element der ersten sechziger Jahre nur zu denken war, konnte die Rede nicht mehr sein. (WA I, Bd. 45, S. 227 f.)

Zugeständnisse also an die – mit seinem Begriff – „Decenz" waren für Goethe zu machen, was er dann vornehmlich durch Abschwächungen von Formulierungen bewerkstelligte, indem er etwa eine Wendung Diderots wie „se rouler sur de jolies femmes"[23] mit einem „hübsche Weiber zu besitzen" (WA I, Bd. 45, S. 57) wiedergab. Auch folgte er dem Rat Schillers, bei besonders deftigen Worten des Originals die entsprechende deutsche Terminologie nur mit den betreffenden Anfangs- und Endbuchstaben anzudeuten, um – wie der Freund sich ausdrückte – „dem Wohlanstand seine Verbeugung" zu machen, „ohne die Sache aufzuopfern".[24] Streichungen hat er an zwei Stellen des Textes schließlich auch vorgenommen, einmal dabei das Getilgte durch einen kurzen Hinweis ersetzt.[25]

Und trotzdem kann man, wenn man vergleichsweise an Übersetzungen denkt, wie sie etwa – um ihn nochmals zu erwähnen – Wieland seinerzeit von Shakespeare vorgelegt hat,[26] im Falle Goethes durchaus nicht von einer freien Übertragung sprechen. Die Abdämpfung von Skurrilitäten gilt nur für ein gutes Dutzend von Fällen, die Streichungen selbst machen insgesamt nicht viel mehr als eine Textseite aus, so dass man in der Tat seine eigene Aussage,

---

dazu an Schiller unter dem 17. Januar 1805, „die Hauptsache kommt darauf an, daß man das, was allenfalls noch zu direct gegen die Decenz geht, mildere und vertusche [. . .]". WA IV, Bd. 17, S. 242.

23 Denis Diderot: *Œuvres complètes* XII. Éd. critique et annotée. Publiée sous le direction de Herbert Dieckmann, Jean Fabre et Jean Proust, avec les soins de Jean Valot. Paris 1989, S. 114; abgekürzt DPV.

24 Brief vom 24. Januar 1805. NA, Bd. 32, S. 189.

25 Bei der von Goethe ersatzlos vorgenommen Streichung handelt es sich um die indiskrete Anekdote über Palissot und den *Encyclopédie*-Herausgeber David. Vgl. DPV XII, S. 147, mit WA I, Bd. 45, S. 98. Der zweite getilgte Passus betrifft die schlüpfrige Geschichte, die auf den Schatzmeister Bertin anspielt. Siehe DPV XII, S. 150 f. Der Übersetzer Goethe vermerkt an ihrer Stelle: „(Hier erzählt Rameau von seinen Wohlthätern ein scandalöses Mährchen, das zugleich lächerlich und infamierend ist, und seine Mißreden erreichen ihren Gipfel)". WA I, Bd. 45, S. 101. Das Moment solcher „Decenz" war es insbesondere, woran sich die einschlägige Kritik als „Übersetzungsfehler" gestoßen hat. Siehe z. B. das Nachwort von Hans Hinterhäuser: „Diderot als Erzähler". In: Diderot, Bd. 4: 1987, S. 203–249, hier S. 222. Mehr Einblick in die Hintergründe der Entscheidungen des Übersetzers Goethe zeigt Alexander Nebrig: *Dezenz der klassischen Form. Goethes Übersetzung von Diderots „Le neveu de Rameau"*. Hannover 2006 (=Aufklärung und Moderne 8).

26 Für die Freiheiten, die sich Wieland als Übersetzer nahm, sei hier nur auf das Ende seines *Hamlet* verwiesen, bei dem er – ohne erfindlichen Zwang – einen so bedeutenden

er habe mit *Rameau's Neffe* eine „sehr treue Übersetzung"[27] geliefert, nur bestätigen kann.

Um nun ein Beispiel dafür anzuführen, wie genau – und wie kongenial – er den Geist Diderots mit seiner Version ins Deutsche brachte, sei jener Passus angeführt, wo der Neffe im Dialog auf erlittene Kränkungen zu sprechen kommt und dabei im Original zunächst einmal sagt:

> (Et mettant sa main droite sur sa poitrine, il ajoutait:) Je me sens là quelque chose qui s'élève et qui me dit, Rameau, tu n'en feras rien. Il faut qu'il y ait une certaine dignité attachée à la nature de l'homme, que rien ne peut étouffer. Cela se réveille à propos de bottes. Oui, à propos de bottes. Car il y a d'autres jours où il ne m'en coûterait rien pour être vil tant qu'on voudrait; ces jours-là, pour un liard, je baiserais le cul à la petite Hus. (DPV XII, S. 91 f.)

Und in *Rameau's Neffe* lautet dann die betreffende Stelle:

> (Nun legte er seine rechte Hand auf die Brust und fuhr fort:) Hier fühle ich etwas, das sich regt, das mir sagt: Rameau, das thust du nicht. Es muß doch eine gewisse Würde mit der menschlichen Natur innig verknüpft sein, die niemand ersticken kann. Das wacht nun einmal auf, um nichts und wieder nichts, ja um nichts und wieder nichts: denn es gibt andre Tage, da mich's gar nichts kostete so niederträchtig zu sein als man wollte, Tage wo ich für einen Pfennig der kleinen Hus den H – n geküßt hätte. (WA I, Bd. 45, S. 29)

Gerade weil der Passus auch eine Dämpfung nach Schillers Rat enthält – die Bemerkung bezüglich der Demoiselle Hus, einer Schauspielerin der Comédie Française –, ist er als Beispiel gewählt worden, um nämlich zu zeigen, wie wenig letztlich die betreffende Maßnahme der Treue des Ganzen Abbruch tut. Schauen wir auf die Kunstgriffe, deren Goethe sich hier bedient, so ist als Erstes das Abtönungspartikel des „doch" anzuführen, das glänzend den Ton des Protestes trifft, von dem der Beginn vor allem spricht. Dann das Hinzufügen des Adverbs „innig", das der beschriebenen Diagnose die rechte Prägnanz verleiht. Weiterhin die Wendung „um nichts und wieder nichts", die perfekt

Passus wie die Schlussbemerkungen des Fortinbras gestrichen und durch bloße Regieanweisung ersetzt hat. Vgl. Christoph Martin Wieland: *Wielands gesammelte Schriften*. 2. Abt., Bd. 3. Hg. von der Deutschen Kommission der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Bearbeitet von Fritz Homeyer und Hugo Bieber. Berlin 1911, S. 492.

27 Zu Eckermann unter dem 1. April 1823. MA 19, S. 477. Übersetzungstreue ist Goethe auch mehrfach bescheinigt worden. So etwa von dem Pariser Verleger und Buchhändler Brière, der selbst eine Diderot'sche Gesamtausgabe herausgegeben hat. Im Einzelnen vermerkt dieser, dass man mit Hilfe der so exakten Übersetzung Goethes den französischen Originaltext sogar rekonstruieren könne. Wiedergegeben hat Goethe den auf den 27. Juli 1823 datierten Brief in einer seiner Notizen zu *Rameau* in *Kunst und Alterthum*. Vgl. WA I, Bd. 41,2, S. 85 f.

mit dem idiomatischen Ausdruck des Ausgangstextes korrespondiert. So noch die Elision des „mich's", die auf syntaktischer Ebene das rasche Sprechtempo adäquat reproduziert, und schließlich das „Tage, wo ich", welches bei Wiederaufnahme der vorangegangenen Konstruktion den Schluss der Rede gelungen in einem Nebensatz verlaufen lässt.

Wenn bei solcher Nähe zum Original grundsätzlich der Maxime des „Hinüber" Rechnung getragen wird, dann steuert die Übersetzung Goethes ersichtlich in eine Richtung, die dem entspricht, was er später unter den Begriff „Weltliteratur" fassen sollte. Denn gemeint hat er ja – und die Bewegungsterminologie seiner Maximendefinition passt sich dem bestens an – einen „Handelsverkehr", einen „geistigen Handelsverkehr", wie er mehrfach betont, so etwa im Vorwort zu Carlyles Schillerschrift, wo er unter anderem festhält:

> Es ist schon einige Zeit von einer allgemeinen Weltliteratur die Rede, und zwar nicht mit Unrecht: denn die sämmtlichen Nationen, in den fürchterlichsten Kriegen durch einander geschüttelt, sodann wieder auf sich selbst einzeln zurückgeführt, hatten zu bemerken, daß sie manches Fremde gewahr worden, in sich aufgenommen, bisher unbekannte geistige Bedürfnisse hie und da empfunden. Daraus entstand das Gefühl nachbarlicher Verhältnisse, und anstatt daß man sich bisher zugeschlossen hatte, kam der Geist nach und nach zu dem Verlangen, auch in den mehr oder weniger freien geistigen Handelsverkehr mit aufgenommen zu werden. (WA I, Bd. 42,1, S. 186 f.)[28]

Dass bei solchem „geistigen Handel" und „Wechseltausch", wie es dann per Brief dem Briten gegenüber heißt,[29] der Übersetzer selbst eine entscheidende Rolle spielt, versteht sich. Und das auch in dem Sinne, dass dessen Versionen gleichfalls auf das Land der Ausgangssprache ihre belebenden Rückwirkungen zeitigen können.[30] Interessant ist in dem Zusammenhang, um nun zum Abschluss zu kommen, noch ein Kuriosum, das wiederum den *Rameau* betrifft, und zwar die Rückübersetzung ins Französische, die im Jahr 1821

28 Besonders zu empfehlen von den neueren Studien zum Thema Weltliteratur ist der Aufsatz von Anne Bohnenkamp: „Universelle Poesie oder Weltliteratur? Anmerkungen zu August Wilhelm Schlegel und Goethe". In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 127 (2018), Sonderheft, S. 55–70.

29 Brief vom 20. Juli 1827. WA IV, Bd. 42, S. 270. Ausführlich heißt es dort: „Und so ist jeder Übersetzer anzusehen, daß er sich als Vermittler dieses allgemein geistigen Handels bemüht, und den Wechseltausch zu befördern sich zum Geschäft macht. Denn, was man auch von der Unzulänglichkeit des Übersetzens sagen mag, so ist und bleibt es doch eines der wichtigsten und würdigsten Geschäfte in dem allgemeinen Weltwesen". Ebd.

30 Siehe den Brief an Carlyle vom 15. Juni 1828, in dem Goethe davon erzählt, wie eine neu erschienene englische Übersetzung des *Wallenstein* das ihm von der Zusammenarbeit mit Schiller her doch so bekannte Werk nun „wie ein frisch gefirnißtes Bild" vor seine Augen treten ließ. WA IV, Bd. 44, S. 139 f.

die beiden Adligen de Saur und Saint-Geniès von Goethes *Neffen* vorgelegt haben.[31] Fingiert haben sie bekanntlich mit ihrer Operation die Publikation eines authentischen Diderot-Textes, was dann auch als Betrug, der es ja war, allgemein Entrüstung hervorrief. Bei Goethe selbst freilich nicht, für ihn war die Aktion der beiden Autoren doch eher eine – so seine Worte – „humoristische Schelmerei"[32]. Und dass er sich eher belustigt als verärgert gezeigt hat, ist seinerseits wieder aufschlussreich. Dahingehend nämlich, dass die Rückübersetzung auf ihre eigene, will sagen insolente Weise in seinen Augen doch auch eine Form des nunmehr regen „geistigen Handelsverkehrs" dargestellt hat.

Bibliographie

Diderot, Denis: *Œuvres complètes* XII. Éd. critique et annotée. Publiée sous la direction de Herbert Dieckmann, Jean Fabre et Jean Proust, avec les soins de Jean Valot. Paris 1989 ; abgekürzt DPV.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Goethes Werke*. 4 Abteilungen. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887–1919; abgekürzt WA.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Hg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder. München 1985–1999; abgekürzt MA.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 1. Abt., Bd. 11: Leben des Benvenuto Cellini. Übersetzungen I. Hg. von Hans Georg Dewitz und Wolfgang Proß, Frankfurt a.M. 1998; abgekürzt FA.

Schiller, Friedrich von: *Schillers Werke*. Nationalausgabe. Bd. 32: *Briefwechsel. Schillers Briefe 1.1.1803–9.5.1805*. Hg. von Axel Gellhaus. Weimar 1984; abgekürzt NA.

Schlegel, August Wilhelm von: *Sämmtliche Werke.* Bd. 8. Hg. von Eduard Böcking. Leipzig 1846–1847.

Schleiermacher, Friedrich: *Friedrich Schleiermacher's sämmtliche Werke*. 3. Abt., Bd. 2. Berlin 1838.

31 Siehe dazu den Kommentar in MA, Bd. 7, S. 1131–1138. Die beiden Franzosen haben sogar ein Exemplar ihrer Rückübersetzung Goethe selbst zukommen lassen. In ihrem (unveröffentlichten) Begleitbrief vom 26. März 1823 vermerken sie dabei: „Mais quelque soit votre jugement sur notre travail, nous nous estimerons toujours heureux de l'avoir entrepris, puisqu'il nous a donné l'occasion de faire éclater publiquement les sentiments d'admiration et de respect dont nous sommes pénétrés pour votre personne et vos talents [. . .]". Zit.: Klassik Stiftung Weimar/Goethe- und Schiller-Archiv, 28/782.

32 So die Notiz *Rameau's Neffe von Diderot* von 1822 in *Kunst und Alterthum*. WA I, Bd. 41, 2, S. 15. Laut Tagebuch hatte Goethe die Rückübersetzung über Varnhagen bereits am 3. Dezember 1821 erhalten. Vgl. WA III, Bd. 8, S. 142.

Wieland, Christoph Martin: *Wielands gesammelte Schriften*. 2. Abt., Bd. 3. Hg. von der Deutschen Kommission der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Bearbeitet von Fritz Homeyer und Hugo Bieber. Berlin 1911.

Tanzen mit Nietzsche. Überlegungen zum Stil beim Übersetzen seiner frühen Gedichte

Carmen Gómez García (Madrid)

Abstract: Friedrich Nietzsches Werk ist voll von Stilempfehlungen, ein eindeutiger Hinweis darauf, wie wichtig der Stil für den Philologen-Philosophen war. Nietzsches Denken und Schreiben kreist unaufhörlich um Fragen des Stils und hat damit maßgeblich auf die deutsche Literatur Einfluss genommen, auch und gerade durch seine Sprach- und Stilkritik. Dies war der Beginn eines neuen Sprachbewusstseins.

Nietzsche ins Spanische zu übersetzen ist daher stets eine Herausforderung, wie etwa im Fall seiner frühen Gedichte, die zum Gutteil noch nicht auf Spanisch veröffentlicht worden sind. Angesichts der Bedeutung des Stils, des Wortes für Nietzsche, stellen sich mehrere Fragen: Wie übersetzt man Nietzsche? Was muss man beachten, um einen jungen Philologen zu übersetzen, dessen Gedichte bereits ins Philosophische zielen? Muss man auf jeden ästhetischen Anspruch verzichten und den Inhalt so treu wie möglich übersetzen, damit der Leser/die Leserin ihn mit der äußeren Form des Originals vergleichen kann? Wie ediert man Nietzsches frühe Gedichte, um die Erwartungen sowohl der allgemeinen Leserschaft wie auch der Spezialisten zu erfüllen?

Keywords: Nietzsche, Stil, Übersetzung von Lyrik, Literatur der Jahrhundertwende, Dichtung.

Friedrich Nietzsches Werk ist voll von Stilempfehlungen, von Kritik an der Prosa anderer und Lobreden auf den eigenen Stil – ein eindeutiger Hinweis darauf, wie wichtig der Stil für den Philologen-Philosophen war. Nietzsches Stilgefühl, das Rüdiger Safranski zufolge als „eine fast schon leibliche Empfindsamkeit" (Safranski 2000: 182) zu bezeichnen sei, sollte die deutsche Literatur und die deutsche Sprache verwandeln, eben die Sprache, die er in Frage gestellt hatte. Dies war der Beginn eines neuen Sprachbewusstseins.

Nietzsche ins Spanische zu übersetzen ist daher stets eine Herausforderung, manchmal sogar eine Zumutung, wie etwa im Fall seiner frühen Gedichte, die zum Gutteil noch nicht auf Spanisch veröffentlicht worden sind. Angesichts der Bedeutung des Stils, des Wortes stellen sich nicht nur für Nietzsche, sondern für die Dichter und Denker des ausgehenden 19. Jahrhunderts mehrere Fragen: Wie übersetzt man Nietzsche? Was muss man beachten, um einen jungen Philologen zu übersetzen, dessen Gedichte bereits philosophische Fragen in den Blick nehmen? Muss man auf jeden ästhetischen Anspruch verzichten und den Inhalt so *treu* wie möglich übersetzen, damit der Leser/die Leserin ihn mit der äußeren Form des *Originals* vergleichen kann? Kann man sich als Übersetzer in Nietzsche hineinversetzen, in Nietzsche verwandeln?

1. Der Stil

Ich möchte von der Frage des Stils ausgehen, die entscheidende Bedeutung für jene aristokratische Haltung besaß, die den Dichtern und Denkern des europäischen *Fin de Siècle* gemeinsam war. In dieser Hinsicht ging Nietzsches Beschäftigung mit dem Stil so weit, dass er im vierten Kapitel von *Ecce homo*, „Warum ich so gute Bücher schreibe", Folgendes behauptet:

> Man weiss vor mir nicht, was man mit der deutschen Sprache kann, – was man überhaupt mit der Sprache kann. – Die Kunst des *grossen* Rhythmus, der *grosse Stil* der Periodik zum Ausdruck eines ungeheuren Auf und Nieder von sublimer, von übermenschlicher Leidenschaft ist erst von mir entdeckt. (KSA 6: 304–305)[1]

Und, in einem Brief, den Nietzsche an seinen Freund Erwin Rohde adressiert hatte, behauptet er sogar:

> Ich bilde mir ein, mit diesem Z. die deutsche Sprache zu ihrer Vollendung gebracht zu haben. Es war, nach *Luther* und Goethe, noch ein dritter Schritt zu tun –; sieh zu, alter Herzens-Kamerad, ob Kraft, Geschmeidigkeit und Wohllaut je schon in unserer Sprache so beieinander gewesen sind. Lies Goethe nach einer Seite meines Buchs – und Du wirst fühlen, daß jenes »Undulatorische«, das Goethe als Zeichner anhaftete, auch dem Sprachbildner nicht fremd blieb. Ich habe die strengere, männlichere Linie vor ihm voraus, ohne doch, mit Luther, unter die Rüpel zu geraten. Mein Stil ist ein *Tanz*; ein Spiel der Symmetrien aller Art und ein Überspringen und Verspotten dieser Symmetrien. Das geht bis in die Wahl der Vokale.[2]

Diese Texte künden erstens davon, inwiefern Nietzsches Charakter sowie sein Dichten und Denken „wesentlich hyperbolisch" waren (so Alexander Nehamas [Nehamas 1985: 51]); zweitens liest man in ihnen das Verständnis der Sprache als Kunstwerk – wegen der Formbarkeit der Sprache, ihrer gleichsam bildhauerischen Modellierbarkeit –;[3] drittens lässt sich, so wie in seinem Dekalog „Zur Lehre vom Stil", die Verschmelzung von Vitalität und Körperlichkeit beobachten, wie sie den Gebärden und Leidenschaften, der Oralität/Musikalität und dem Tanz innewohnen, was bei ihm aber notwendigerweise im Spiel, im Lachen kulminiert. Man könnte daher die zehn Gebote

1 In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: dtv, 1999. Im Folgenden wird die Ausgabe zitiert: KSA Band: Seite. Hier: KSA 2: 610.

2 Brief an Erwin Rohde vom 22.2.1884 (Nietzsche 1954, 3: 1214 ff.).

3 Siehe dazu Gustav Gerber: *Die Sprache als Kunst* (1871) und (Henne 2010: 15).

der „Lehre vom Stil“, die Nietzsche für Lou Andreas Salomé im Jahr 1882 geschrieben hatte (KSA 10: 39), in zwei Schwerpunkten zusammenfassen: 1) Die Aufnahme von lyrischen Elementen in das Schreiben, und 2) das Gebot der textuellen Oralität/Körperlichkeit, die als Zeichen – bzw. graphische Gestalt auf jeder einzelnen Seite offensichtlich wird.

Das erste von ihnen, die Aufnahme von lyrischen Elementen, beruht auf dem Prinzip der Wiederholung, das heißt, Rhythmus, Reim, Alliterationen, aber auch Beschleunigung oder Verlangsamung, die von der Kadenz der Wiederholungen erzeugt wird. Somit erhebt sich das Gemeine, das Alltägliche der Prosa zum Ton, zur Musik. (Gómez 2019: 46) Schließlich ist darauf zu achten, dass die periodische Wiederkehr von ähnlichen oder gleichen Strukturen als hauptsächliches Grundprinzip der lyrischen Gattung gilt. Dank der Wiederholungen wird die Illusion erweckt, dass die Zeit anzuhalten, beherrschbar sei. Das rhythmische bzw. akustische Gefüge des Gedichts schafft es, dass sich ein bestimmter Raum, eine bestimmte Stelle in verschiedene Richtungen bewegt. In der Lyrik verschwindet also eine zeitliche Abfolge oder anders gesagt: wer die Gesetze des Rhythmus und des Reims kennt, wer sich von der Intonation leiten lässt, kann auch den Rhythmus vorausempfinden und damit die Zeit anhalten, die Zeit beherrschen. (Schlaffer 2015: 84)

2) Der zweite Schwerpunkt des Dekaloges, die Oralität/Körperlichkeit des Textes, wird deutlich an den graphischen Zeichen von Nietzsche, am eigenen, extremen Gebrauch der Interpunktion und der Aussprachezeichen (diakritischen Zeichen), die, ähnlich wie bei den Noten einer musikalischen Komposition, Hinweis darauf geben, wie die Texte ausgesprochen werden müssen, wie der Rhythmus, der Ton, die Intensität, das Volumen ist, wie die Schrift erlebt, gelebt wird. Dementsprechend lautet der erste Punkt des Dekaloges, „Der Stil soll leben“, womit Oralität, Körperlichkeit, mithin Emotivität als rhetorisches Prinzip gemeint sind. Durch das Erleben und Einverleiben der Texte qua ihrer rhythmischen, deklamatorischen Sequenzen befreit Nietzsche das Wort von der gemeinen Welt, wie es in *Götzendämmerung* heißt. Denn für Nietzsche trivialisiert schon die bloße Sprache den Sprechenden. Das Wort verzerrt, verfälscht Erlebnisse sogar, weil das Wort lediglich vereinfacht, mitteilt, das Eigenartige in etwas Allgemeingültiges verwandelt:

> Im Verhältnis zur Musik ist alle Mittheilung durch Worte von schamloser Art; das Wort verdünnt und verdummt; das Wort entpersönlicht: das Wort macht das ungemeine gemein. (KSA 12, 493)

Soll man dann singen und nicht sprechen, so wie Nietzsche mehrmals sagte? (Guervós 2004: 457) Damit zieht sich die Sprache auf ihre ursprüngliche Musikalität zurück, auf eine wortlose Melodie, auf ein musikalisches Denken. Nietzsche verwandelt die Sprache in etwas Außerordentliches, in ein Ritual, das den Göttern eigen ist (man sieht hier das Hölderlinsche Erbe),

durch die Deklamation der Texte und ihre Beziehung zum Gesang, zur Musik, zum Tanz, durch einen unumgänglich individuellen Stil, der die Gefühle des Lesers anspricht. Auf diese Weise wird eine geistige Verbindung zwischen Autor, Leser und Stoff, zwischen Text, Bewegung und Leben geschaffen. Der Stil ist Tanz, wie Nietzsche selber schrieb.

Die einhüllende, geschlossene Struktur der Verse zwingt den Leser, den Zuhörer, die Sätze als Wahrheiten anzunehmen, die durch die Musik unwiderruflich geworden sind, weil die Musik auf eine emotionale, instinktive Weise den Leser verführt. Die akustischen und rhythmischen Elemente der Sprache, die im Unbewussten aufbewahrt werden, gehen dem rationellen Verständnis voraus. (Schlafer 2007: 57)

Nietzsche hüllt seine Sprüche und moralische Ausbrüche in Verse ein, deren Begründung auf einer emotionalen Intensivierung der akustischen Signale beruht. Der Rhythmus, der den Worten innewohnt und trotzdem älter ist, führt auf ein Gebiet zu, das jenseits vom Gut und Böse ist: „Mit Tönen kann man die Menschen zu jedem Irrthume und jeder Wahrheit verführen: wer vermöchte einen Ton zu widerlegen?" (KSA 3: 463) Liest man den 80. Aphorismus der *Fröhlichen Wissenschaft*, dann könnte man sogar behaupten, dass Nietzsche mit seinem besonderen Stil versucht hat, das zurückzugewinnen, was die griechische Tragödie verloren hatte: Ton, Gebärden, Rhythmus, körperliche Bewegung. Nietzsche, könnte man sogar annehmen, würde versuchen, mit Hilfe von Elementen aus der Oper das Gesamtkunstwerk zu schaffen. „Es soll den Personen der Oper eben nicht auf's Wort" geglaubt werden, sondern auf den Ton! Das ist der Unterschied, das ist die schöne Unnatürlichkeit, derentwegen man in die Oper geht." (KSA 3: 437) Es geht darum, der Natur zu widersprechen zugunsten von etwas Größerem: den Text zu verlebendigen und ihn mit Stimme und Körper zu versehen.

Und vom Körper kommen wir zum Tanz zurück, der nichts anderes ist als dionysischer Rausch, und zwar der notwendige Zustand für das künstlerische Schaffen. Der Tanz, poetische Sprache, erhebt das Physische, erhebt den Körper, und somit wächst der Mensch über sich selber hinaus: der Künstler selbst wird zum Kunstausdruck, zum Kunstwerk. Der Tanz, der aus der Freude stammt und der Freude vermittelt, ist das Bejahen, der dem Leben und der Körperlichkeit innewohnenden Instinkte; das Tanzen trägt in sich die Verschmelzung zweier unterschiedlicher Sphären, das Gleichgewicht zwischen Himmel und Erde, zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, versöhnt das Geistige mit dem Körperlichen, so wie Zarathustra in „Die sieben Siegel", behauptet: „Und wenn Das mein A[lfa] und O[mega] ist, dass alles Schwere leicht, aller Leib Tänzer, aller Geist Vogel werde" (KSA 4: 290), dass die Weisheit des Tänzers des Vogels Weisheit ist: „Siehe, es giebt kein Oben, kein Unten! Wirft dich umher, hinaus, zurück: du Leichter! Singe! Sprich nicht mehr." (KSA 4: 291) All dies sind Gedanken, die schon in den ersten frühen Gedichten präsent waren.

Das Tanzen ist somit eine Art und Weise, die Welt ästhetisch zu bestimmen, so dass Nietzsche, laut Guervós, es gerne gehabt hätte, dass seine Worte, seine Sätze „sängen als ob sie Musik wären, und dass seine eigenen Worte sich bewegen würden wie beim Tanzen“. Denn, wie Nietzsche in *Götzen-Dämmerung* behauptet („Was den Deutschen abgeht“):

> Denken lernen [. . .] – dass Denken gelernt sein will, wie Tanzen gelernt sein will als eine Art Tanzen. [. . .] Man kann nämlich das Tanzen in jeder Form nicht von der vornehmen Erziehung abrechnen, Tanzen können mit den Füssen, mit den Begriffen, mit den Worten; habe ich noch zu sagen, dass man es auch mit der Feder können muss – dass man schreiben lernen muss? (KSA 6: 109–110)

Entgegen einer Auffassung des Wortes als Erstarrung, Simplifizierung, sogar als Lüge, befreien Musik bzw. Gedicht das Wort von den Fesseln der Sprache. Die Musik verleiht dem Wort Rhythmus und damit Leichtigkeit, eine Perspektive, aus der man in eine Tiefe hineinsieht. Das Gedicht lebt nicht in dem Gesagten, sondern in der Art, wie etwas gesagt wird:

> Das Verständlichste an der Sprache ist nicht das Wort selber, sondern Ton, Stärke, Modulation, Tempo, mit denen eine Reihe von Worten gesprochen werden – kurz die Musik hinter den Worten, die Leidenschaft hinter dieser Musik, die Person hinter dieser Leidenschaft: alles das also, was nicht geschrieben werden kann. (KSA 10, 89)

Zarathustra sagte oder, richtiger, sang im *Grablied*: „Nur im Tanze weiß ich der höchsten Dinge Gleichnis zu reden“ (KSA 4: 144). Daraus ergibt sich Folgendes: Vor der Schrift ist das Gesagte; und vor ihm, der Gesang; davor der Tanz und ganz zu Beginn, das Leben. Alexander Nehamas behauptet in diesem Sinne, Nietzsche benutze vielerlei Stilarten, damit seine Präsenz als Autor wortwörtlich unvergesslich werde, um durch die eigene Schrift auch körperlich in die Welt der Leser Eingang zu finden. Schrift als Leben, ließe sich zusammenfassend sagen.

2. *Wie übersetzt man Nietzsches Gedichte?*

Wie nun aber wirkt sich das Gesagte auf den Übersetzungsprozess der frühen Gedichte von Nietzsche aus? Die erste Schlussfolgerung ist leicht: man sollte (wenn möglich) Rhythmus und Reim beibehalten, denn der Rhythmus gilt als Lebenspuls, als Zauberspruch, der den Leser führt und verführt; Reim wird zum Bindeglied, zu einer Art, Wörter miteinander zu verzahnen, die sonst keinen Bezug zueinander hätten. Nietzsches Reime verbinden Wörter miteinander, die Wendungen, Abbrüche und Überraschungen hervorrufen und

die an die Freiheit und an den Humor der ÜbersetzerInnen, der Zuhörenden appellieren, wie wir bald werden feststellen können.

Zuerst sollen in groben Zügen die Hauptmerkmale der frühen Gedichte benannt werden, die der junge Nietzsche geschrieben hat. Bis zu den *Dionysos Dithyramben* hört man dunkle, pessimistische Töne, die der Melancholie eigen sind, sowie schrille Töne, die für einen arroganten jungen Mann charakteristisch zu sein scheinen. Der Leser erfährt Gemütsschwankungen, radikale Dichotomien und Registerwechsel. Bilder von Beutetier und lauernden Raubtieren sind reichlich vorhanden (z. B. Panther, Adler), auch Vögel und andere fliegende Arten, insbesondere Fliegen oder Mücken; auch antithetische Konzepte, die in seiner häufigen Naturmetaphorik aufscheinen, sowie vor allem gegensätzliche Begriffe wie Geist und Leben, Wunsch nach neuen Freiheiten und Schmerz angesichts der Auflösung der alten Werte, des Alten insgesamt. Aber auch Schmerz angesichts von Einsamkeit, Liebesverlust, Heimatlosigkeit, Flüchtigkeit der Gefühle.

Noch ein deutliches Merkmal von Nietzsches Lyrik ist der Einfluss der Literatur (vor allem die der Autoren der Klassik und Romantik), der Antike und der Vorliebe des Philosophen für den Süden. Hervorzuheben sind seine von religiösen Konnotationen gesättigten Naturidyllen, die seinem melancholischen Gemüt Ausdruck verleihen und die gelegentlich die Funktion des Göttlichen erfüllen. Auch bietet die Natur Zuflucht in Form eines Waldes, der bald mit klassischen, bald mit romantischen Elementen verziert ist. Es handelt sich dabei um unter dem Einfluss dreier kanonischer Autoren geschriebene Gedichte (Pütz 1975: 60): Goethe, Heine[4] und Eichendorff.[5] Dieser Umstand ist von ausschlaggebender Bedeutung, um bei Nietzsche den entsprechenden Ton zu treffen: mal romantisch nach Art Eichendorffs, mal ironisch, wenn nicht zynisch nach Art von Heine, mal rebellisch und genial nach Art Goethes. Von Heine sei nur seine bekannte Vorliebe für die Verkleinerungsformen, für die unerwartete Wendung, für seinen bitteren, ironischen, scharfen Humor erwähnt. Heine, so wie Nietzsche, schrieb für eine frei denkende Leserschaft. Was Goethe betrifft, lässt sich das in einer Gegenüberstellung von *Prometheus* (1772–1774) mit Nietzsches *Vor dem Kruzifix* anschaulich machen:

VOR DEM KRUZIFIX

Steinblock da oben, blöder Narr,
Herunter!

4 Zu Nietzsches Bewunderung für Heine, siehe das 4. Kapitel von *Ecce homo*. (KSA, 6: 286)

5 Eine vollständigere Liste von Autoren, die Nietzsches Dichtung beeinflusst haben (so wie Brentano, Platen, Lenau, Rücker u.a.) siehe bei Arnim Thomas Müller: „Nietzsches Jugendlyrik am Beispiel des Gedichtzyklus *In der Ferne*." (Grätz/Kaufmann: 217)

Was willst du noch, was siehst du starr
Auf diese neuen Wunder?
Du hast nun ausgerungen –
Dein Arm ist steif, dein Kopf ist müd –
Säh ich, wie jeder vor mir kniet,
Wär selbst so müd,
Wär längst herab gesprungen.

[. . .]

Weiß Gott! Das ist ein rechter Tropf,
Bleibt oben,
Fürwahr, er hat 'nen harten Kopf,
Das Einz'ge, was zu loben.
Die Flasche ging in Splittern,
Verschüttet ist der herbe Trank –
Für Schwamm und Essig sagt er Dank,
Zum Tode krank,
Und wirft doch 'rab den Bittern (Nietzsche 2006: 109)

PROMETHEUS

Bedecke deinen Himmel, Zeus,
Mit Wolkendunst!
Und übe, Knaben gleich,
Der Disteln köpft,
An Eichen dich und Bergeshöh'n!
Mußt mir meine Erde
Doch lassen seh'n,
Und meine Hütte,
Die du nicht gebaut,
Und meinen Herd,
Um dessen Glut
Du mich beneidest.

Ich kenne nichts Ärmeres
Unter der Sonn' als euch Götter!
Ihr nähret kümmerlich
Von Opfersteuern
Und Gebetshauch
Eure Majestät
Und darbtet, wären
Nicht Kinder und Bettler
Hoffnungsvolle Toren. (Goethe 1960: 327–329)

Im Allgemeinen ist Nietzsche gewagter, was Vers, Rhythmus und Wortschatz angeht. Er scheint Goethe ablösen zu wollen, aber seine ersten Gedichte

zeigen schon die eigenen Stilmerkmale wie Oralitätszeichen, Ironie, den Gebrauch eines überraschenden Wortschatzes und einfache – wenn man so will *billige* – Reime. Die besagte Oralität verweist auf einen fiktiven Adressaten, der in den Wunschsätzen, Ausrufesätzen, in Vokativen oder Personalpronomen anwesend ist. All das als eine fiktive Interaktion mit dem Ziel einer stilistisch erzeugten Lebhaftigkeit und Emotionalität, die, wie oben erwähnt, Autor, Leser und Stoff miteinander vereinen.

Aus dem Grund halte ich es für unvernünftig – um nicht zu sagen für übersetzerische „Untreue" – ästhetische und stilistische Intentionen einer dem Inhalt nach wortgetreuen Übersetzung unterzuordnen, so dass die Leserschaft Nietzsches übersetzte Texte mit dem Original vergleichen kann, nach dem Motto, man solle vor allem der sogenannten genauen Bedeutung der einzelnen Worte nachspüren können.

Dennoch sind die Übersetzer Mittler im Dialog zwischen dem Philosophen, der bewusst die Rolle des Dichters eingenommen hat, und dem Leser. Aufgrund der Loyalität zu Nietzsche und seinen stilistischen Postulaten, zu seinem Werk, aber auch zu den Lesern und ihrem Wunsch, eine möglichst selbstständige Erfahrung mit Nietzsches Sprachkunst zu haben, müssten die Übersetzer anstreben, ein Höchstmaß an Loyalität in Bezug auf den Inhalt und die verwendeten Termini zu bewahren, aber mindestens ebenso versuchen, die Klangeffekte, den Rhythmus, die Gebärde und den *Ton* Nietzsches wiederzugeben; man müsste also seine Reime, Rhythmen und graphischen Zeichen nachschaffen. Eine Übersetzung in freien Versen, die bloße Übertragung des Inhalts ohne Rücksicht auf Klangeffekte widerliefen all dem, wofür Nietzsche geschrieben hat. Hier ein Beispiel:

> ZWEITER ABSCHIED
>
> Die Sonne blickt aufs Schneegefild,
> in meinem Auge die Träne quillt –
> Vorüber!
>
> Vom Süden flüstert her ein Hauch –
> Ohn' Blatt und Blüte Wald und Strauch.
> Vorüber!
>
> Eine Knospe morgens ist erwacht,
> sie weinte am Tage, sie starb bei Nacht.
> Vorüber!
>
> O Sonnenschein, o südlicher Wind,
> was täuschtet ihr das arme Kind?
> Vorüber!

Die Tanne schüttelt stumm ihr Haupt,
mein Herz ist wie mit Schnee bestaubt.
Vorüber!

Die Tanne rauscht ein Grabeslied,
die Sonne ist tot, der Wind entflieht –
Vorüber! [Nietzsche 2006: 289]

SEGUNDA DESPEDIDA

El sol mira a los campos de nieve,
del ojo una lágrima emerge
¡fugaz!

Se acerca del Sur una brisa en susurros,
sin hojas ni flor sin bosque ni arbusto.
¡Fugaz!

La luz de la aurora despierta en un brote,
lloraba de día, murió en la noche.
¡Fugaz!

Oh luz del sol, oh viento austral,
¿por qué al pobre niño habéis de engañar?
¡Fugaz!

Agita el abeto su copa silente,
y mi corazón empolvado de nieve.
¡Fugaz!

Canciones de tumba murmura el abeto,
el viento se ahuyenta, el sol ya se ha muerto.
¡Fugaz![6]

Abschließend möchte ich das Gesagte mit ein paar Beispielen veranschaulichen:

Man sollte die Eintönigkeit der paarweise gereimten Verse – unter häufiger Verwendung von Flickwörtern –, von Knittelversen und ähnlich gereimten Strukturen beibehalten, wo sich unerwartete Wendungen und augenzwinkernde Anspielungen verstecken, die aus verschiedensten Registern und Wortfeldern stammen und die nur durch den Reim verbunden werden, wodurch ein komischer Effekt entsteht, umso mehr, als die Leser oder Hörer lyrischer Texte abstrakte Termini in einem sehr hohen Register

6 Meine Übersetzung.

erwarten. (Pütz 1975: 59) Dagegen können auch alltägliche Banalitäten als Quelle scharfsinniger Zugeständnisse und kluger Lehren vorkommen:

DAS SPRÜCHWORT SPRICHT

Scharf und milde, grob und fein,
Vertraut und seltsam, schmutzig und rein,
Der Narren und Weisen Stelldichein:
Dies alles bin ich, will ich sein,
Taube zugleich, Schlange und Schwein!

DICE EL DICHO

Burdo y tenue, fino y grosero,
Íntimo y raro, limpio y mugriento,
Danse cita el loco y el cuerdo:
Soy todo eso, quiero yo serlo,
¡A un tiempo paloma, serpiente y cerdo! (Nietzsche 1998: 26)[7]

– Kommt man zum Nietzsche-Postulat, den Leser anzuregen, zu verführen und an seine Instinkte zu appellieren, sollen die Gedichte auch philosophische oder eher abstrakte Gedanken und Termini, wie „Lügen“, „dumm“ oder „Zweifel“, mit der musikalischen Suggestion und mit der überraschenden Verbindung von Konzepten und Eigenschaftswörtern zusammenbringen, die ihren üblichen semantischen Feldern entrissen sind: „grüne [. . .] Wahrheiten“ oder „schwefelgelbe Wahrheiten“ („verdes verdades“ oder „verdades azufrangualdas“). Beispielhaft ist der Gebrauch der Farbe „braun“, die Nietzsche besonders liebt, in den folgenden Sätzen: so steht „braune Nacht“ im Gedicht *Venedig*; auch gibt es „braune Meere“ und „brauner Abgrund“. In noch einem frühen Gedicht über Venedig (*Mein Glück!*) liest man: „Lass erst die Schatten dunkeln und wachsen bis zur braunen lauen Nacht“: „Braun“ steht hier also als Elativ für „Nacht“, als letzte Farbe, was sich wiederum aus dem Wortklang im Deutschen erschließt. Aus diesem Grund ist die von Laureano Pérez gewählte Übersetzung unzureichend: „Las sombras primero han de enlutarse y crecer en noche tibia y parda“ (Nietzsche 1998: 53), schon aufgrund der langen Tradition der „notte bruna“ im Italienischen (Grodeck 1991: 86); vielleicht besser: „Sean primero las sombras oscuras y tornen en tenue noche y bruna“.

– Eines der häufigsten Stilmittel bei Nietzsche ist zweifellos die Wiederholung. Die Alliterationen sind im ganzen Werk zu finden, vor allem in manchen von Klangeffekten gesättigten Versen: „Die Wüste wächst, weh dem, der Wüsten birgt“ (bisher übersetzt als: „El desierto crece: ay de aquel que desiertos en sí cobija“ [Nietzsche 1998: 61]) vielleicht: „Prospera el páramo, ay de

7 Meine Übersetzung.

quien páramos ampare“); oder „Was ward die Welt so welk“ („¡Qué mustio se ha vuelto el mundo“ [Nietzsche 1998: 134)]); vielleicht besser: „Mundo mudado en marchito“ oder „und wie des späten Sommers Schleier flieh’n sie fort“, „velos de verano tardío volando se van“.[8]

– Nietzsche erfindet außerdem Neologismen als Gegensatzbildung zu gebräuchlichen Wörtern oder gewöhnlichen Redewendungen wie im Gedicht *Zwischen Raubvögeln*: „einsam/zweisam“ (solitario/disolitario); „Einsiedler – Zweisiedler“ (eremita/bieremita). (Nietzsche 1998: 67–70) Darüber hinaus parodiert und zitiert Nietzsche auf eine nicht gerade versteckte Weise, wie im frühen Gedicht *Verzweiflung* (*Desesperación*), wo der bekannte Vers von Gretchen zu hören ist: „Meine Ruh ist hin, mein Herz ist schwer“. Nietzsche hat ihn verwandelt in: „Mein Freud ist aus, mein Herz ist schwer“ („Mi gozo se fue, mi alma pesa“).

– Noch ein Beispiel für die Wortverbindungen, die dazu gedacht sind, den Leser sowohl durch den Klang als auch durch den semantischen Überraschungseffekt zu verführen, ist: „Katzen-Muthwillen“ (travesura felina) oder „Augen-Wunderweide“ („pasto de los ojos magnífico“, [Nietzsche 1998: 52] wodurch aber die Anspielung auf Vogelweide und die Vogelperspektive verloren geht).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Begriffe das Material sind, mit dem Nietzsche spielt; er dreht und wendet sie und tanzt mit ihnen so lange, bis sie sich von ihrer Grundbedeutung lösen. Die frühen Gedichte, auch wenn sie von einem sehr jungen Nietzsche stammen, zeigen schon die Merkmale jenes Stils, der die deutschsprachige Literatur revolutionieren wollte, als auch die des Philosophen, der zum Dichter, zum Narren, geworden ist: das Lachen, das Spiel, der Hohn vom *Übermenschen*. Merkmale also, die sich notwendigerweise auch die Übersetzer sprachlich aneignen müssen. Wenn wir uns mit unserer Übersetzung vorgenommen haben, dass die Leser anhand von Nietzsches Texten tanzen, müssen wir aber vorher mit den nietzscheanischen Mitteln spielen gelernt haben, die das Schwere auflösen, die das Ästhetische mit dem Emotionalen verbinden. Wir sollten mit der Leichtigkeit übersetzen, die der schöpferische Rausch von Nietzsche erzeugt. Oder anders gesagt: mit Nietzsche tanzen.

Bibliographie

De Santiago Guervós, Luis E. (2004): *Arte y poder. Aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Trotta.

8 Aus *Untreue Liebe*, unveröffentlicht.

Goethe, Johann Wolfgang von (1960): *Berliner Ausgabe. Poetische Werke*. Bände 1–16. Band 1. Berlin: Aufbau.
Gómez García, C. (2019): Nietzsche: emoción, corporalidad y lenguaje. Traduciendo al primer Nietzsche. In: Antoranz, Sergio / Piquero, Emma / Rodríguez, Laura (Hrsg.): *Nietzsche y su sombra. Consideraciones sobre lo poético y lo artístico*, Madrid: Dykinson, 43–56.
Grätz, Katharina / Kaufmann, Sebastian (Hrsg.) (2017): *Nietzsche als Dichter: Lyrik – Poetologie – Rezeption.* Berlin/Boston: De Gruyter.
Grodeck Wolfram (1991): Friedrich Nietzsche – „Dionysos-Dithyramben": Band 1: *Textgenetische Edition der Vorstufen und Reinschriften*. Berlin: De Gruyter.
Henne, H. (2010): Sprache als Kunst: Friedrich Nietzsche. In: Henne, H.: *Sprachliche Spur der Moderne. In Gedichten um 1900: Nietzsche, Holz, George, Rilke, Morgenstern*. Berlin: De Gruyter.
Müller, Arnim Thomas (2017): Nietzsches Jugendlyrik am Beispiel des Gedichtzyklus *In der Ferne*. In: *Nietzsche als Dichter: Lyrik – Poetologie* – Rezeption. Hg. von Katharina Grätz und Sebastian Kaufmann. Berlin/Boston: De Gruyter, 25–46.
Nehamas, Alexander: *Nietzsche. La vida como literatura*. (Übersetzt von Ramón J. García) Madrid: Turner, 1985.
Nietzsche, Friedrich (1954): *Werke in drei Bänden*. Band 3: *Briefe*. Hg. von Karl Schlechta. München: Hanser.
Nietzsche, Friedrich: (1998): *Poesía completa* (Übersetzt und herausgegeben von Laureano Pérez). Zweisprachige Ausgabe. Madrid: Trotta.
Nietzsche, Friedrich (1999): *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: dtv.
Nietzsche, Friedrich (2006): *Nachgelassene Aufzeichnungen. Herbst 1862–Sommer 1864*. Hg. von Johann Figl und Hans Gerald Hödl. Berlin: Walter de Gruyter.
Pütz, Peter (1975): *Friedrich Nietzsche*, Stuttgart: Metzler.
Safranski, Rüdiger (2000): *Nietzsche. Biographie seines Denkens*. München/ Wien: Hanser.
Schlaffer, H. (2007): *Das entfesselte Wort. Nietzsches Stil und seine Folgen*, München: Hanser.
Schlaffer, H. (2015 [2012]): *Geistersprache. Zweck und Mittel der Lyrik.* Stuttgart: Reclam.

Nietzsches Lyrik und die Frage ihrer Rezeption in einer kritischen Edition in spanischer Übersetzung

Arno Gimber (Madrid)

Abstract: In diesem Beitrag wird das Editions- und Übersetzungsprojekt „Friedrich Nietzsche als Dichter“, das von einer interdisziplinären Forschergruppe an der Universidad Complutense de Madrid durchgeführt wird, vorgestellt. Dabei wird die spezifische Frage der Rezeption Nietzsches als Lyriker erörtert.

Unterschiedliche Übersetzungen bestimmter Gedichte können als Rezeptionsresultate Aufschluss über das Verständnis, das spanische Intellektuelle und Künstler zu Nietzsche hatten, geben. Insbesondere wird auf eine freie Übertragung des Gedichts *An der Brücke stand ich jüngst in brauner Nacht* aus dem Jahre 1921 eingegangen. Es wird aufgezeigt, wie Übersetzungsalternativen in der Edition dokumentiert, visualisiert und in Kommentaren verarbeitet werden.

Keywords: Friedrich Nietzsche, lyrische Übersetzung, deutsch-spanischer Literaturtransfer.

I

Dieser Beitrag geht nicht auf die Problematik ein, wie Nietzsches Gedichte zu übersetzen sind. Es soll vielmehr exemplarisch gezeigt werden, ob und wie in dem Madrider Forschungsprojekt „Friedrich Nietzsche: Poesía y filosofía. Edición crítica bilingüe y recepción en la literatura española“[1], wo es darum geht, Nietzsches Gedichte digital, zweisprachig und kritisch zu edieren, in den Apparat auch rezeptionsrelevante Aspekte mit aufgenommen werden können. Zum Teil handelt es sich bei den zu veröffentlichenden Gedichten um Erstübersetzungen, zum Teil entstehen Neuübersetzungen von schon vorhandenen Übertragungen. Im letzteren Fall sollen insbesondere zwischen 1900 und 1936 erschienene Poeme einbezogen werden, denn sie können Aufschluss über die immer noch nicht ausreichend erforschten Anfänge der Nietzsche-Rezeption in Spanien geben.

Dabei sind gerade die sogenannten freien Versionen aufschlussreich, d. h. solche, in denen man das Original kaum noch wiedererkennt, was u.a.

1 Seit 2017 an der Universidad Complutense de Madrid, finanziert vom spanischen Erziehungsministerium unter den Projektnummern FFI 2016-76065-P und PID2019-105781RB-I00.

darauf zurückzuführen ist, dass einige Texte nicht aus der Originalsprache, sondern aus französischen Übertragungen weiter übersetzt wurden (so auch in der von 1930 bis 1932 erschienenen Gesamtausgabe der Werke Nietzsches von Eduardo Ovejero Mauri), ein interessantes Phänomen im Zusammenhang mit dem deutsch-spanischen Kulturtransfer über Drittländer. Oder etwa wenn Verse in Prosa aufgelöst werden, was wiederum Aufschluss darüber geben kann, ob Nietzsche von den spanischen Mittlern, die am Anfang seiner Rezeption stehen, eher als Philosoph oder als Dichter betrachtet wurde.

Warum konzentrieren wir uns in dem Forschungsprojekt überhaupt auf Nietzsche als Dichter? Dafür gibt es verschiedene Gründe. Zum einen, weil gerade anhand seiner frühen Gedichte gezeigt werden kann, wo seine geistige Herkunft zu verorten ist. Das romantische Erbe seines Denkens kommt in den lyrischen Texten klarer zum Vorschein als in den philosophischen Abhandlungen. Als Beispiel sei das berühmte und wahrscheinlich meistübersetzte Gedicht *Es geht ein Wandrer durch die Nacht* erwähnt, in dem Nietzsche auf eine romantische Metaphorik zurückgreift, um sich gleichzeitig von dieser Tradition loszulösen. (Zittel, 1996)

Zum zweiten sind in den Gedichten seine philosophischen Ideen erkennbar. Das poetische Denken erlaubt es ihm, diese sprachlich ganz anders vorzustellen als in den essayistischen Texten, und zwar in dem Sinn, in dem Kofman (1972) es immer wieder herausgestellt hat: Nietzsche war vielleicht der erste radikale Sprachskeptiker, und seine metaphorische Sprache versucht die begriffliche zu verdrängen, versucht sie aus ihrer konzeptuellen Enge zu befreien. Die Lektüre von *Sils-Maria* (ein nur sechszeiliges Gedicht aus der mittleren Schaffensperiode) kann helfen, den Zarathustra-Komplex besser zu verstehen, und die Gruppe der Gedichte um den Genuesen Kolumbus veranschaulicht aus einer erweiterten Perspektive die zentrale Idee der Grenzüberwindung in Nietzsches Werk. Von den *Dionysos Dithyramben* ganz zu schweigen, die wie kein anderes Werk Philosophie und Literatur zusammenführen und durch die Zerstörung des philosophischen Denkflusses die literarische Moderne vielleicht am radikalsten vorwegnehmen. In den Gedichten steckt das, was Nietzsche meint, wenn er in dem Fragment 16[40] von 1888 behauptet: „An einem Philosophen ist es eine Nicht(s)würdigkeit zu sagen: das Gute und das Schöne sind Eins: fügt er gar noch hinzu, auch das Wahre, so soll man ihn prügeln. Die Wahrheit ist hässlich: wir haben die Kunst, damit wir an der Wahrheit nicht zu Grunde gehen." (KSA, 13: 500)

Der für die Entstehung der avantgardistischen Literatur so bedeutsame Nietzsche ist nicht nur im *Zarathustra* präsent, sondern eben auch in zahlreichen Gedichten. Auch dafür hatten die spanischen Rezipienten von Anfang an ein Gespür, weshalb im genannten Projekt auch von durch Nietzsche beeinflusste Gedichte zum Beispiel aus der sogenannten *generación del 27* aufgenommen werden. Wahrscheinlich gingen von einzelnen Gedichten Nietzsches

Rezeptionsschübe aus, die für die Modernisierung der spanischen Literatur relevant waren.

Aus diesen Gründen halten wir es für wichtig, Nietzsche als Dichter in Spanien bekannter zu machen. Zumal kaum jemand weiß, dass von dem Philosophen mehr als 800 Gedichte erhalten sind und dass er wahrscheinlich mehr als 1000[2] verfasste. Noch in einer Rezension der 1979 im Madrider Hyperion-Verlag erschienenen Anthologie heißt es: „Nietzsche no hubiera pasado a la historia de la cultura occidental si sólo hubiera escrito los escasos poemas que de él conocemos, pero esta seguridad no exime el interés que en las márgenes de su tumultuosa literatura adquiere su poesía."[3]

Wie schon Gonzalo Sobejanos (2004: 498) klassischer Studie *Nietzsche in Spanien* von 1967 zu entnehmen ist, wurde der Dichter-Philosoph – und hierin besteht ein wichtiger Unterschied zu seinen Anfängen in Deutschland – zunächst nur als Philosoph rezipiert. Als er dann aber als Dichter entdeckt wurde, beeindruckte diese Facette um so mehr, denn als Dichter war er im konservativ-katholischen Spanien weniger suspekt denn als Autor des *Antichrist* und Wegbereiter des Nihilismus. Der Dichter Nietzsche konnte in jeder Hinsicht gediegener und konformer präsentiert werden, was ab 1915 zu einer Verbreitung seiner Gedichte in Literaturzeitschriften wie *La Pluma*, aber auch in auflagenstarken Zeitungen wie *El Sol* führte. Bis 1921 lagen in Spanien die Übersetzungen fast aller bekannten Gedichte Nietzsches (d. h. derer, die zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurden) vor, allerdings mit Ausnahme der *Dionysos Dithyramben*, die erst in der Gesamtausgabe seiner Werke 1932 erschienen.

Im Detail sollen hier zwei Punkte erwähnt werden, die für das Verständnis der Rezeption Nietzsches in Spanien von Bedeutung sind:

Zum einen wurde der Dichter Nietzsche ständig *anthologisiert*, das heißt, die Gedichte, die er in zusammenhängenden Werken veröffentlichte (zum Beispiel in *Die fröhliche Wissenschaft* oder im *Zarathustra*), wurden immer wieder aus ihrem philosophischen Kontext gerissen und dem Leser als Einzelgedichte präsentiert, oft auch mit von den Übersetzern frei erfundenen Titeln.[4] Selbst in dem von Henri Albert übersetzten Gesamtwerk in

2 Es handelt sich um geschätzte Zahlen, da aus verschiedenen Zeitabschnitten, etwa der Leipziger und Bonner Studentenzeit, kaum lyrische Texte erhalten sind. Außerdem erschweren die zahlreichen Entwürfe und Varianten einiger Gedichte eine genauere Festlegung.

3 Marcos-Ricardo Barnante in *El País* vom 20. März 1979: „Nietzsche hätte nicht den herausragenden Platz in der westlichen Kulturgeschichte inne, hätte er nur die wenigen Gedichte geschrieben, die wir von ihm kennen. Aber diese Gewissheit schmälert nicht das Interesse, das seine Dichtung am Rande seiner explosiven Schriften erlangt." (Übersetzung A.G.)

4 Zur Beliebigkeit der Kriterien einiger Anthologen siehe die Einleitung zur von Epictecto Díaz Navarro und Sergio Santiago herausgegebenen Faksimile-Ausgabe von M. Montoliu, *Nietzsche*, Barcelona, Cervantes, 1921.

französischer Sprache, das als Vorlage für die oben erwähnte Übersetzung diente, erschienen die Gedichte zusammen in einem Band, als bildeten sie ein homogenes Ganzes.

Außerdem wurde unter den frühen Nietzsche-Übersetzern in Spanien darüber gestritten, wie der Begriff der Poesie auf Nietzsches Werk anzuwenden sei, da sein poetischer Stil in den Aphorismen und der übrigen Prosa eine ebenso wichtige Rolle spielt wie in den Gedichten. Darauf verwies zum Beispiel Manuel de Montoliu, der 1921 die zweite Anthologie von Nietzsches Lyrik herausgab: „No hay razones válidas, por ejemplo, para excluir de una selección de sus poesías, ciertos sublimes fragmentos de su magno libro *Así habló Zaratustra*, o algunos de sus aforismos en que el humorista se sobrepone al filósofo, al formular sus juicios sobre el mundo y la vida humana."[5]

II

An einem Beispiel sollen nun einige Besonderheiten der frühen Rezeption des Dichters Nietzsche in Spanien aufgezeigt werden. Das Gedicht ohne Titel mit den Anfangszeilen „An der Brücke stand / jüngst ich in brauner Nacht" nahm er in *Ecce homo* (Warum ich so klug bin, 7) und dann noch einmal in *Nietzsche contra Wagner* (Intermezzo) auf. Es handelt sich um eine spätere, um 1888 entstandene Komposition:

> An der Brücke stand
> jüngst ich in brauner Nacht.
> Fernher kam Gesang:
> goldener Tropfen quoll's
> über die zitternde Fläche weg.
> Gondeln, Lichter, Musik –
> trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus. . .
>
> Meine Seele, ein Saitenspiel,
> sang sich, unsichtbar berührt,
> heimlich ein Gondellied dazu,
> zitternd von bunter Seligkeit.
> – Hörte Jemand ihr zu?. . . [KSA, 6: 291]

5 Manuel de Montoliu in der Einleitung zu *Nietzsche*, Barcelona, Cervantes, 1921, p. 20: „Es gibt keinen triftigen Grund, zum Beispiel in einer Auswahl seiner Gedichte bestimmte, herausragende Fragmente aus seinem großen Werk *Also sprach Zarathustra* oder ganze Aphorismen auszuschließen, in denen der Humorist Nietzsche bei der Formulierung seiner Urteile über die Welt und das menschliche Leben den Philosophen übertrumpft." (Übersetzung A. G.)

Für eine Übersetzung könnte relevant sein, dass Nietzsche sich in diesem Gedicht als geschickter Wortakrobat oder Magier erweist, der sich hinter der Vieldeutigkeit des Textes verbirgt. Er lässt die Worte musikalisch-lautlich sprechen, eine Charakteristik seines Stils, die schon zu Beginn seiner wissenschaftlich-künstlerischen Laufbahn, also in *Die Geburt der Tragödie*, auffällt. In der Auseinandersetzung mit Arthur Schopenhauer und Richard Wagner spielt das Stichwort „Sprache als Musik" eine Rolle. Es verweist natürlich auf die Romantik, weswegen das Gedicht in einer romantischen Tradition als „Verflüchtigung der Realität" (Dorschel, 2012: 136) und als „Flucht ins Ich" (Dorschel, 2012: 137) gelesen werden kann. Diese löst sich jedoch nicht harmonisch auf, sondern führt – und hierin ist der entscheidende Bruch zu erkennen – zu einer Entzweiung zwischen Ich und Welt. Anstatt durch die Musik in einen euphorischen Zustand emporzusteigen, stürzt das lyrische Ich zuletzt ohne Trost in Einsamkeit und selbstkritische Zweifel ab.

Die beiden Strophen werden durch das Verb „zittern" zusammengehalten, in der ersten Strophe entsteht es zwischen Gesang, Träne/Wasser und Licht, in der zweiten zwischen Musik, Saitenspiel und Licht. In welchem Verhältnis die beiden Strophen zueinander stehen, bleibt unklar. Die gängige Interpretation geht davon aus, dass die äußere Welt der Bilder, wie sie in der ersten Strophe beschrieben wird, in der zweiten in die abstrakte Welt der Musik aufgelöst wird, aber für Michael Karlsson Pedersen (2017) entsteht der Eindruck von Simultanität, denn er sieht das Zittern einmal aus der Außenperspektive des Ich heraufbeschworen und dann, in der zweiten Strophe, durch die Seele als Saitenspiel verinnerlicht. Diese Kontroverse muss für die hier verfolgten Zwecke nicht geklärt werden, im Kontext der Übersetzung ist jedoch die Wiederholung des Wortes „zittern" auf der Textoberfläche nicht irrelevant.

Das Ich wird von der Musik zu Tränen gerührt, so könnte man zusammenfassen, und vermischt sich mit der Musik und weiterhin mit Licht. Die momentane Euphorie eines musikalischen Erzitterns wird jedoch nicht durchgehalten, das Gedicht endet mit einer Frage, die als intellektuelle Zerstörung der Verzauberung (Groddeck, 1983) gelesen werden kann. Sie stellt die einsame Position des Ich und sein selbstkritisches Zweifeln heraus. In diesem Bruch äußert sich der Standpunkt der beginnenden Moderne, die in dem Text auch philosophisch untermauert ist. Als zentrales Anliegen soll das Verhältnis von Logik und Ästhetik, Vernunft und Fantasie neu bestimmt werden. Der *Dichterphilosoph* proklamiert den Machtwechsel von Erkenntnis und Kunst, der zum Sieg der Rhetorik über die Philosophie führt. Für den späten Nietzsche – und hier unterscheidet er sich nicht wirklich vom Autor der *Geburt der Tragödie* – stellt die Dichtung immer noch den eigentlichen Wahrheitsbezug her, auch wenn sie diesen nur fingiert: „Der Dichter scheint fortwährend Zugänge zu einer neuen oder besseren Erkenntniß von Natur und menschlichen Dingen zu eröffnen: bevor man noch recht begriffen hat, daß was hier

so aufregend winkt, ein Irrlicht ist, gaukelt schon wieder ein anderes vor den Sinnen.“ (KSA, 9: 77 f.)

III

1919 wurde eine erste spanischsprachige Auswahl von Nietzsches Gedichten veröffentlicht. Wie versteht nun der nach unserem Kenntnisstand erste Übersetzer *An der Brücke stand / jüngst ich in brauner Nacht?*

> Venecia
>
> Acodado en el puente,
> de faz a la noche bruna,
> oigo una canción doliente,
> mientras deja en la corriente
> gotas de plata la luna,
> y se funden a lo lejos,
> en los términos distantes,
> música, luz y reflejos
> ondulantes.
>
> Como una góndola, zarpa
> y aun cuando calla mi boca,
> mi corazón es un arpa
> que mano invisible toca,
> en la que deja vibrantes
> las emociones cambiantes
> en que júntanse a lo lejos
> música, luz y reflejos
> ondulantes. (Icaza, 1919: 65–66)

Man sieht schon auf den ersten Blick, dass Francisco A. de Icaza, der sich als mexikanischer Diplomat acht Jahre lang in Berlin aufhielt, sehr frei übersetzt. Er war selber Dichter und bezeichnet seine Nietzsche-Anthologie im Untertitel als „interpretaciones líricas“. Den Titel, den er dem Gedicht mitgibt, ist natürlich mit Nietzsches Vorspann zum siebten Abschnitt aus *Warum ich so klug* bin zu erkären, wo es heißt: „Wenn ich ein andres Wort für Musik suche, so finde ich immer nur das Wort Venedig.“ (KSA, 6: 291) Die musikalische Färbung war ohne Zweifel eines der Hauptanliegen des Übersetzers, als wichtigstes Stilmerkmal fallen die zahlreichen dunklen Laute in der Textkomposition auf. Und wo Nietzsche das Zittern wiederholt, vermittelt Icaza durch das Adjektiv „ondulante“ (wellenförmig ist semantisch dem Wasser näher) einen ähnlichen Effekt. Aber andere Stilmerkmale, auf die wir oben aufmerksam

gemacht haben, werden nicht berücksichtigt. Die Erwähnung des Mondes, der im Originaltext nicht explizit genannt wird, muss wohl als Rekurs dazu dienen, um die romantische Lesart zu fundamentieren. Ähnlich verhält es sich mit der ebenfalls hinzuerfundenen schmerzhaften oder traurigen Konnotation des Gesanges („una canción doliente"). Der dominierende Gegenstand, die Gondel, verschwindet in der ersten Strophe, in der zweiten taucht sie nur noch als Vergleich („como una góndola") auf. Icaza fasst zusammen, kürzt den Text und erweitert ihn zugleich. Er *vertext* das Gedicht somit neu. Sein subjektiver Horizont reduziert die Bedeutungsvielfalt des Originals auf die noch romantische Auffassung der Vereinigung („se funden", „juntánse") von Ich und Musik.

Schon formal wird dem Gedicht durch die Parallelkonstruktion in den letzten Versen und den jetzt gleichlangen Strophen eine Struktur aufgezwungen, die im Original nicht vorhanden ist. Auch die Reime sollen zu einer Regelmäßigkeit beitragen, die Nietzsche nicht beabsichtigte. Es fehlt in dieser Neuinterpretation der für das Textverständnis ausschlaggebende Harmoniebruch, u.a. auch weil die entscheidende Schlussfrage nicht formuliert wird. Icaza liest das Gedicht romantisch, was eigentlich verwundert, denn er hat Nietzsches Verdienste um die Erneuerung der Lyrik wohl erkannt, wie es aus dem Vorwort zu seiner Anthologie hervorgeht:

> Y a pesar de todo fué Nietzsche el más vigoroso artista del verso y de la oratoria apasionada . . ., y verdadero innovador, no en aquel paréntesis de cansancio, lo que habría sido poco, sino en el reverdecer primaveral que vino después, con la poesía movimiento en Liliencron, meditación en Dehmel, metamorfosis panteística en Wille y en Falke, y tradición renovada del genio de la canción germánica en muchos otros, de Flaischlen a Dauthendey. Porque Nietzsche, a pesar de su restringida producción poética, es quizá entre les grandes poetas alemanes de estos últimos tiempos el único que tiene cualidades de universalidad. (Icaza, 1919: 12)[6]

Ganz ähnlich sah dies auch der schon oben zitierte Herausgeber und Übersetzer der zweiten Anthologie von Nietzsches Gedichten, der Katalanist Manuel de Montoliu, der noch vor dem Ersten Weltkrieg als Lektor an der Universität Hamburg tätig war (und somit als wichtiger Mittler zwischen der deutschen

6 „Und doch war Nietzsche der vitalste Verskünstler und Vertreter einer leidenschaftlichen Redekunst [. . .] und ein wahrer Erneuerer, nicht allein in jener Phase der kaum relevanten kulturellen Dekadenz, sondern in dem Moment des darauf folgenden Frühlingserwachens durch Liliencrons Poesie der Bewegung, Dehmels Besinnlichkeit, Willes und Falkes pantheistische Metamorphosen und in der modernisierten Tradition des germanischen Liedes, wie sie Flaischlen und Dauthendey vertreten. Denn Nietzsche ist trotz

und katalanischen Kultur gilt). Im Vorwort seiner 1921 erschienenen Ausgabe *Nietzsche* in dem damals renommierten Verlag Cervantes, schreibt er:

> Por esto precisamente es la poesía de Nietzsche uno de los más definidos triunfos d ela poesía lírica en la historia de la literatura universal . . . porque en ella ya no es el sentimiento, como pasa en los románticos, lo que destruye y ahoga la razón y la lógica, sino que el propio pensamiento, convertido en violenta pasión de pensar, es el que destroza y derriba todas las formas tradicionales del discurso lógico y gramatical. (Montoliu, 2021: 14)[7]

Manuel de Montoliu übersetzte Nietzsches Gedichte weniger frei als Francisco A. de Icaza und zeigte ein Gespür für die Neuartigkeit der Kompositionen des Dichter-Philosophen. Das hier besprochene Venedig-Gedicht berücksichtigte er in seiner Anthologie nicht, es wurde erst wieder 1998, jetzt ohne Titel, in die von Laureano Pérez Latorre edierte Gesamtausgabe[8] aufgenommen:

> Junto al puente estaba
> poco ha en la parduzca noche,
> De lejos llegaba un canto;
> gota de oro iban rodando
> sobre la temblorosa superficie.
> Góndolas, luces, música,
> flotaban ebrias hacia el crepúsculo. . .
>
> Mi alma, instrumento de cuerda,
> se cantaba pulsada invisiblemente,
> en secreto, una copla de góndola,
> trémula ante una felicidad irisada,
> ¿Alguien escuchaba a mi alma?. . . (Nietzsche, ^{4}2011: 97)

Diese neuere Übersetzung nähert sich dem Original stärker als die Nachdichtung Icazas. Pérez Latorre erfindet keine Reime, respektiert die freie

---

seines schmalen lyrischen Schaffens vielleicht der einzige unter den großen deutschen Dichtern der letzten Zeit, der universelle Qualitäten besitzt.“ (Übersetzung A.G.)

7 „Gerade deshalb bedeutet Nietzsches Lyrik ein entscheidender Sieg der Lyrik in der Geschichte der Weltliteratur [. . .], weil in ihr nicht mehr das Gefühl, wie noch bei den Romantikern, die Vernunft und die Logik zerstört und erstickt, sondern ein besonderes Denken im Zentrum steht, weil Nietzsches heftige Leidenschaft für das Denken alle traditionellen Formen des logischen und grammatischen Diskurses umstürzt.“ (Übersetzung A.G.)

8 Auch wenn sich diese bei Trotta erschienene Sammlung als Gesamtausgabe (*poesía completa*) versteht, sind nicht einmal die Hälfte der bekannten Gedichte aufgenommen. Es fehlen z. B. alle Kompositionen aus der Jugendzeit des Philosophen.

Strophenform und fügt seinem Translat keine neuen Elemente hinzu. Er arbeitet textnah, das Zittern findet sich in der ersten Strophe im Adjektiv „temblorosa“ und im zweitletzten Vers in „trémula“. Auch wird die abschließende, ernüchternde Frage beibehalten.

IV

Auf dieser Grundlage ist es möglich, auch nach Rezeptionsresultaten zu suchen. Federico García Lorca hielt 1933 in der Sociedad de Amigos del Arte in Buenos Aires einen Vortrag mit dem Titel *Juego y teoría del duende* (*Spiel und Theorie des Kobolds*), in dem er sein Interesse für Nietzsche bezeugte. Er stellte darin auf der Basis seiner Interpretation von *Die Geburt der Tragödie* Überlegungen zum Tragischen an. Ohne hier näher auf seine Ausführungen eingehen zu können, sei nur angemerkt, dass García Lorca u.a. von einer geheimnisvollen Kraft sprach, die Nietzsches Herz durchbohrte und die er in ihren äußeren Formen auf der Rialto-Brücke oder in der Musik von Bizet suchte, ohne sie jedoch gefunden zu haben (García Lorca, 1965: 110).[9] Der Gedanke passt auf das hier behandelte Gedicht, und der Bezug auf die Rialto-Brücke, die Nietzsche nur in privaten Briefen erwähnt, und eben in *An der Brücke stand jüngst ich in brauner Nacht*, lässt vermuten, dass Lorca das Gedicht kannte. Ob er es in den Übersetzungen von *Nietzsche contra Wagner* und *Ecce Homo* (beide stammen aus dem Jahr 1910) oder in der Anthologie Francisco A. de Icazas gelesen hat, ist unklar und spielt auch nur eine untergeordnete Rolle. Interessant wäre nun, wie dies Sergio Santiago Romero (2016) für Antonio Machado geleistet hat, herauszufinden, ob auch García Lorca in seinen Gedichten von Icazas Venedigstück inspiriert wurde. Dies zu untersuchen wird möglich sein, wenn in dem eingangs erwähnten Forschungsprojekt die Materialien auf der Webseite veröffentlicht sind.

Zwar ist das Hauptanliegen des Projekts die kritische Edition der Lyrik Nietzsches und die Neuübertragung auch der schon übersetzten lyrischen Gedichte ins Spanische, aber nicht weniger wichtig bleibt, die Transferleistungen und produktiven Rezeptionsprozesse, die Nietzsche nicht nur als Philosoph, sondern auch als Dichter auslöste, offenzulegen und somit einen Beitrag zu seiner Bedeutung für die spanische Literatur zu leisten. Es geht uns dabei natürlich nicht um Übersetzungskritik, und wenn wir Übersetzungen – so

9 Im Orginaltext heißt es: „[. . .] poder misterioso que todos sienten y que ningún filósofo explica es, en suma, el espíritu de la tierra, el mismo duende que abrazó el corazón de Nietzsche, que lo buscaba en sus formas exteriores sobre el puente Rialto o en la música de Bizet, sin encontrarlo.“

wie in dem vorliegenden Fall geschehen – kommentieren, soll in erster Linie geklärt werden, ob Äquivalenz (Stimmigkeit) zum Ausgangstext erzielt wird, d. h. ob im Translat die charakteristischen Gegebenheiten des Ausgangstextes respektiert werden. Wir gehen dabei in drei Schritten vor: nach der Analyse des Ausgangstextes (1) und dem Vergleich mit der Übertragung (2) weisen wir auf mögliche Rezeptionsergebnisse (3) hin. Wir stellen jedoch den Zieltext und damit die Aushandlungszonen der Differenz ins Zentrum der Untersuchung, die Treue zum Ausgangstext ist kein Untersuchungskriterium.

Was die Verbreitung der Forschungsergebnisse in diesem Projekt angeht, sind einige Probleme aufgetaucht, die ich abschließend erwähnen möchte. Von einigen Gedichten Nietzsches sind mehrere Übersetzungen bekannt. Bedenkt man außerdem, dass seine Lyrik gerade in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch in Zeitschriften aus lateinamerikanischen Ländern veröffentlicht wurde, ist anzunehmen, dass bei weitem noch nicht alle erfasst sind. Auf einer web-Seite kann die Übernahme von zu viel Information eine nicht mehr effiziente Überlastung bedeuten. Es muss deshalb entschieden werden, ob die ausfindig gemachten Übersetzungen alle öffentlich gemacht werden sollen und mit wie viel Information jedes Gedicht kontextualisiert werden kann. Trotz dieser (und anderer) Schwierigkeiten wird das Forschungsprojekt „Friedrich Nietzsche: Poesía y filosofía. Edición crítica bilingüe y recepción en la literatura española“ einen wichtigen Beitrag zur besseren Verortung des Dichters Nietzsche in Spanien und den lateinamerikanischen Ländern leisten können.

Bibliographie

Dorschel, Andreas: Der Welt abhanden kommen. Über musikalischen Eskapismus. In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken*, 66/2, 2012, S. 135–142.

García Lorca, Federico: *Obras completas*. Aguilar: Madrid. 1965.

Groddeck, Wolfram: „Ein andres Wort für Musik“. Zu Friedrich Nietzsches Venedig-Gedicht. In: Harald Hartung (Hg.), *Gedichte und Interpretationen.* Bd. 5: *Vom Naturalismus bis zur Jahrhundertmitte*. Reclam: Stuttgart. 1983, S. 19–32.

Icaza, Francisco A. de: *Nietzsche, poeta (Interpretaciones líricas).* Imprenta Artística de Sáez Hermanos: Madrid. 1919 [Faksimile-Reprint].

Kofman, Sarah: *Nietzsche et la métaphore*. Payot: Paris. 1972.

Montoliu, Manuel de: *Nietzsche*. Cervantes: Barcelona. 1921 [Faksimile-Reprint, hg. und mit einer Einführung versehen von Epicteto Díaz Navarro und Sergio Santiago Romero. Renacimiento: Sevilla. 2020].

Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Gedichte*. Hg. von Thomas Forrer. Kröner: Stuttgart. 2019.

Nietzsche, Friedrich: *Poemas*. Edición bilingüe. Selección y traducción de Txaro Santoro y Virginia Careaga. Poesía Hyperion / Ediciones Peralta: Madrid. 1979.
Nietzsche, Friedrich: *Poesía completa (1869–1888)*. Edición y traducción de Laureano Pérez Latorre. Trotta: Madrid. [4]2011.
Nietzsche, Friedrich: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden*. Hg. von Giorgio Colli / Mazzino Montinari. De Gruyter / dtv: München / Berlin / New York. 1999 [KSA].
Pedersen, Michael Karlsson: Zittern und Zweifel. Über musikalischen Eskapismus in Nietzsches ‚Venedig'-Gedicht. In: Christian Benne / Claus Zittel (Hg.) *Nietzsche und die Lyrik. Ein Kompendium*. Metzler: Stuttgart. 2017, S. 299–309.
Santiago Romero, Sergio: Oscura raíz del grito. Tragedia y amor fati. Notas sobre la tragedia dionisíaca. In: *Atlantis. Revista de pensamiento y educación*, 4, 2016, S. 87–102.
Sobejano, Gonzalo: *Nietzsche en* España. Gredos: Madrid. 2004.
Zittel, Claus: Abschied von der Romantik im Gedicht. Friedrich Nietzsches: ‚Es geht ein Wandrer durch die Nacht'. In: *Nietzscheforschung. Ein Jahrbuch*, 3, 1996, S. 193–206.

Übersetzungsprobleme vor einem kulturellen Hintergrund: der Briefroman *Ella und der Gringo mit den großen Füßen*

Ricarda Hirte (Córdoba)

Abstract: Die Diskrepanz zwischen Original und Übersetzung stellt man immer wieder fest, wenn man eine komparatistische Untersuchung durchführt. Im Vordergrund stehen zumeist kontextspezifische oder terminologische Unterschiede, selten wird die Frage gestellt, warum und in welchem Moment bei der Übertragung von einer Sprache in eine andere diese Diskrepanz entsteht. Es ist zu hinterfragen, welche möglichen Einflüsse sich ausmachen lassen, die zu einem Unterschied zwischen Original und Übersetzung führen. Dabei stellt sich die Frage, ob kulturelle Paradigmen Einfluss auf die Übersetzung haben und man von einer Rezeptionssteuerung vor einem kulturellen Hintergrund sprechen könnte.

Keywords: Ausgangs- und Zielsprache, kulturelle Einflüsse, Zensur.

1. Untersuchungsgegenstand und einleitende Überlegung

Geht man davon aus, dass die Diskrepanz bei der Übersetzung von der Ausgangs- zur Zielsprache sich auf kulturelle Unterschiede stützt, wären folgerichtig diese Unterschiede ein Anhaltspunkt für eine kulturell gesteuerte Zensur. Wenn dem so wäre, würde die Zensur die Rezeption in dem neuen Kulturraum, für den die Übersetzung bestimmt ist, steuern. *Ella und der Gringo mit den großen Füßen* von Maria Bamberg eignet sich für die Überlegung paradigmatisch. Aus den daraus resultierenden Ergebnissen und hinsichtlich einer kritischen Aussage, soll in einer abschließenden Überlegung Aufmerksamkeit geschenkt werden.

Ella und der Gringo mit den großen Füßen – Eine deutsche Familiengeschichte in Patagonien oder in der spanischen Version A*llá en la Patagonia – La vida de una mujer en una tierra inhóspita* von Maria Bamberg, besteht aus den erhaltenen Briefen zwischen Ella und ihrer Mutter (Mutter und Großmutter der Autorin). Da nach dem Ersten Weltkrieg Ellas Mann, Hermann, als Offizier arbeitslos wurde, ging er nach Argentinien und holte 1920 seine Familie nach. Durch die Entfernung konnte Ella nur per Brief von ihrem neuen Leben erzählen. Diese Briefe bilden den vorliegenden Briefroman und wurden von der Autorin Maria Bamberg ausgesucht, kommentiert und veröffentlicht. Ihr erster Gedanke war es, die Familiengeschichte am Leben zu erhalten, doch bei der Arbeit am Roman begab sie sich auch auf eine Reise,

die sie zurück in ihre Kindheit brachte, in das Patagonien, wo Wind und Einsamkeit vorherrscht. An den Stellen, wo die eigene Erinnerung von den Schilderungen in den Briefen abweicht, befinden sich die angefügten Kommentare.

So basiert der Roman auf Ellas Briefen, die sie an ihre in Berlin lebende Mutter nach ihrer Emigration aus Argentinien schrieb. Ellas Mutter verstarb 1958, womit auch der Briefwechsel endet. Diese Briefe erhielt Maria von ihrer Tante 70 Jahre nach ihrer Versendung, als sie 1983 in das Haus ihrer Oma in Berlin einzog. Maria wertete sie aus, kommentierte und veröffentlichte sie. In einem Interview gesteht sie, dass dieser Roman eine Reise zurück in ihre Kindheit war und sie vieles anders in Erinnerung hatte, als ihre Mutter es ihrer Oma erzählte.

Zur besseren Kontextualisierung und um die nachstehenden Beispiele aus dem Roman besser eingliedern zu können, wird auf die Kurzbiografie der Autorin eingegangen: Die Autorin, Tochter deutscher Emigranten, kam als 7-jährige 1920 nach Argentinien. Zu dem Zeitpunkt bestand die Familie aus drei Kindern: sie, die Älteste, und den 4-jährigen Zwillingen. Später kamen zwei Brüder hinzu, wobei einer in Argentinien und der andere auf einer Reise nach Chile geboren wurde. Ihr Vater war zuerst Landverwalter auf einer Schaffarm in Patagonien, wo die Familie hinzog, später übersiedelten sie nach Neuquén und Buenos Aires. Da ihre Eltern kaum Spanisch konnten, wuchsen die Kinder in einem deutsch geprägten soziokulturellen Umfeld auf. Die Schulausbildung erfolgte durch Privatunterricht und für das Abitur wurden die Kinder zurück nach Deutschland geschickt. Kurz vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs entschieden sich die Geschwister, nach Argentinien zurückzukehren. Da Maria nicht genügend Spanischkenntnisse besaß, begann sie, die Sprache zu lernen und entschied sich für die Ausbildung zur Übersetzerin für Deutsch und Englisch an der Universität von Cordoba, Argentinien, wo sie ihren Abschluss machte. In den 60er Jahren wanderte sie mit ihrem argentinischen Ehemann deutsch-jüdischer Herkunft wieder nach Deutschland aus.

Diese Kurzbiographie verweist auf den soziokulturellen Einfluss, den viele Einwanderer in Argentinien erfahren haben, und spiegelt das Pendeln zwischen zwei kulturellen Räumen wider. Dieser Aspekt ist wichtig, da bei der Übersetzung der Unterschied zwischen diesen Räumen bestehen bleibt, das heißt, die Briefe wurden nicht inhaltsgetreu übersetzt, sondern an die Leserschaft kulturell angepasst.

2. *Titel und Autorschaft in der Ausgangs- und Zielsprache*

Ein Unterschied lässt sich schon beim Titel der Ausgaben feststellen, wenn man Ausgangs- und Zielsprache miteinander vergleicht: In der deutschen

Ausgabe lautet der Titel *Ella und der Gringo mit den großen Füssen* und der Untertitel *Eine deutsche Familiengeschichte in Patagonien*. In der spanischen Ausgabe wird dieser mit *Allá en la Patogonia* und der Untertitel mit *La vida de una mujer en una tierra inhóspita* übersetzt. Sowie der Titel wie auch der Untertitel unterscheiden sich erheblich in der Übersetzung. Zudem wird aus der Familiengeschichte, die die gesamte Familie mit einbezieht, die Lebensgeschichte einer Frau, denn auf Deutsch lautet der spanische Untertitel mit *Das Leben einer Frau in einem unwirtlichen Land*.

Dieser Unterschied hinsichtlich der deutschen und spanischen Ausgabe bestätigt sich auch im Namen der Autorin. Im deutschen Original nennt sich die Autorin Maria Bamberg. Sie hat den Namen ihres Ehemannes angenommen und es wird das deutsche Namensrecht angewendet, das unter anderem vorsieht, dass die Frau den Nachnamen des Mannes bei der Heirat annimmt. In der Übersetzung allerdings heißt sie Maria Brunswig de Bamberg und es wird das argentinische Namensrecht zugrunde gelegt, das heißt an ihren Mädchennamen wird der Nachname des Ehemannes durch ein *de* angehängt.[1] Durch die Anwendung des Namensrechts, das auf einen Rechtsraum beschränkt angewendet wird, lässt sich der erste kulturell bedingte Unterschied zwischen dem Original und der Übersetzung erkennen. Ohne auf die psychologische Frage der Selbstidentifikation einzugehen, sollte berücksichtigt werden, dass Namen eine Person konditionieren und nicht nur einfach benennen und gerade bei Veröffentlichungen ist es wichtig, dass eine Namensgebung beibehalten wird, damit es nicht zu Verwirrungen kommt. Es kann nicht davon ausgegangen werden, dass Leser über die Rechtsgrundlage zur Namensführung unterrichtet sind und durchaus kann hier von zwei unterschiedlichen Autoren ausgegangen werden. Die Kenntnis des Namensrechts in unterschiedlichen Ländern und im internationalen Recht kann nicht von vornherein als eine allgemeingültige Kenntnis vorausgesetzt werden.

1 Das Namensrecht „unterliegt bei Heirat dem Recht des Heimatlandes“, so liest es sich auf der Seite der Deutschen Botschaft. Allerdings ist das bei in Argentinien lebenden Deutschen, die nicht eingebürgert worden sind, nicht ganz so einfach: Bei einer Heirat wird das argentinische Namensrecht angewendet und die Frau behält ihren Geburtsnamen, an den der Nachname des Ehemannes durch *de* angehängt wird. So ergibt sich der argentinische Nachname der Autorin Maria Brunswig de Bamberg. Man kann davon ausgehen, dass die Autorin in Argentinien geheiratet hat und dann mit ihrer Familie nach Deutschland gegangen ist. Auch ist anzunehmen, dass sie nicht in Argentinien eingebürgert wurde und ihre Deutsche Nationalität beibehalten hat. Namensrechtlich ergibt sich eine sogenannte hinkende Namensführung, da immer nur für ein bestimmtes Rechtsgebiet das Namensgesetz anwendbar ist. Man kann daher den Schluss ziehen, dass die Eheleute Bamberg in Deutschland die Ehe nachtragen ließen und somit das deutsche Namensrecht angewendet worden ist, das zu der damaligen Zeit in den 60er Jahren nur den Namen des Ehemannes zuließ. Heutzutage ist das deutsche Namensrecht vielfältiger und fast alle Möglichkeiten der Familien-Namensführung sind gültig.

Geht man von einer unbewussten kulturellen Zensur aus, so lassen sich in der Übersetzung verschiedene Indizien finden, die über den bereits erwähnten Titel und den Namen hinausgehen.

Bei der Danksagung kann man einen tiefgreifenden Unterschied feststellen: Es handelt sich vielmehr um eine Auslassung, die allerdings nicht nur für den Roman sondern auch für seine Analyse und Interpretation bedeutungsvoll ist. Im Original bekennt sich die Autorin und spricht ihren Dank wie folgt aus: „Mit diesem Buch danke ich allen, die mir das Leben zur Heimat gemacht haben.“ (Bamberg: [2000] S. 9) In der Übersetzung fehlt dieser Satz, der so viel über die Autorin aussagt und der einen Einblick in ihre tiefen Gefühle gibt. Diese Aussage wurde durch eine lange Liste derer, denen ein *Dankeschön* ausgesprochen werden soll, ersetzt:

> An Frau Anita Dürnhofer de Meyer, Sierra de la Ventana, Provinz Buenos Aires, für die Übersetzung der ersten deutschen Ausgabe ins Spanische.
>
> An Esther Andradi, Berlin/Buenos Aires, für das Korrekturlesen meiner ersten spanischen Version.
>
> An Bernardo und Mucka, Pilar/Martínez, Provinz Buenos Aires, für ihre uneingeschränkte Gastfreundschaft und Beratung.
>
> An Mercedes Olcese, Buenos Aires, deren Einfühlungsvermögen und Erfahrung die große Arbeit des Redigierens zu einem Vergnügen machte.
>
> An alle, die sich beim Lesen dieser Geschichte an ihren Beitrag erinnern. (Brunswig de Bamberg: S. 7)

Es ist nicht nötig, den Unterschied zwischen dem Original und der Übersetzung weiter zu betonen, aber es sollte hinterfragt werden, ob der Rat der Personen, die an der Übersetzung mitgearbeitet haben, die Rezeption kulturell beeinflusst haben könnte, was der Kernpunkt der vorliegenden Untersuchung ist.

2. *Struktureller Romanaufbau im Original und der Übersetzung*

Grundlegende Annahme ist, dass eine Übersetzung weitestgehend nah am Original orientiert ist, das heißt, dass auch strukturelle Aspekte beibehalten werden sollten. Im vorliegenden Fall kann diese Grundannahme nicht bestätigt werden, denn die Struktur und somit der Romanaufbau und -ablauf sind unterschiedlich gestaltet. Die Übersetzung beginnt auf Seite 9 mit Ellas Brief aus Hamburg an ihre Mutter und spart die erklärende Einleitung des Originals aus: Das Original beginnt mit einer Kinderzeichnung der Autorin von Patagonien, einem Weihnachtsgeschenk für die Großmutter. Daran schließt

sich als erklärende Einleitung im Original eine genealogische Erklärung der Familien Hoffmann und Brunswig an, es werden die Gründe für die Auswanderung des Vaters Hermann Brunswig erklärt und endet mit einer Karte, in der die Reisen der Familie zwischen 1921 und 1929 in Argentinien und Chile eingezeichnet sind. Dem entspricht teilweise in der Übersetzung ein Unterkapitel, betitelt mit *Geschichte dieses Buches.* Allerdings werden nur die Gründe und Impulse für die Übersetzung dargelegt, nicht aber die Familie vorgestellt. Daran schließt sich in der Übersetzung die Unterschrift der Autorin an: Maria Brunswig de Bamberg im März 1995 in Buenos Aires. Diese Unterteilung ist im Original nicht vorhanden und nur in der Übersetzung zu finden.

Das Kapitel *Der Gringo mit den großen Füssen* oder *El gringo de los pies grandes* entsprechen sich in der Ausgangs- und der Zielsprache und bilden das erste Kapitel der eigentlichen Geschichte in beiden Versionen. Gravierende Unterschiede zwischen dem Original und der Übersetzung kann man im Kapitel mit der Überschrift *1923. Ankunft von Ella und ihren drei Töchtern in Patagonien*, feststellen: Zunächst einmal beschränkt sich der Titel dieses Kapitels nicht nur auf Ellas Ankunft in Patagonien, sondern erstreckt sich von der Einschiffung in Hamburg am 6. Januar 1923 bis zur Ankunft auf der Estancia Lago Ghío am 4. März 1923. Es muss daran erinnert werden, dass der Brief aus Hamburg der Prolog der Übersetzung ist. Die Briefe vom 16. Januar 1923 auf hoher See, vom 27. Januar 1923 und vom 12. Februar 1923 an Bord des Küstendampfers *Buenos Aires* liegen in der Übersetzung nicht vor, sind aber für das zu behandelnde Thema von großer Bedeutung. Erst mit dem Brief vom 4. März 1923 nähern sich Original und Übersetzung wieder an. Aber bevor auf die fehlenden Briefe in der Übersetzung eingegangen wird, sollte erwähnt werden, dass der Brief vom 4. März am Anfang in der Übersetzung abgeändert worden ist. Mit diesem Brief beginnt die Übersetzung und es wurde ihm eine Einleitung vorangestellt, die im Original nicht zu finden ist. Es kann angenommen werden, dass diese Einleitung zur besseren Kontextualisierung dient und somit der Brief nicht isoliert dasteht. Denn ohne diese Einleitung könnten der Brief und die nachfolgenden nicht verstanden werden. Was allerdings fraglich bleibt, ist, dass bei diesem Brief das Datum korrigiert oder besser gesagt, geändert wurde, und es kann zudem kein Grund für diese Korrektur gefunden werden. So steht im Original: „Liebste Mutti – Am Freitag, den 16.2., früh um sieben Uhr ging es auch von San Julián ab. Wir fahren in zwei Autos“ (Bamberg: [2000] S. 42) steht im Gegensatz zu der Übersetzung: „Liebe Mutti: – Heute ist es vierzehn Tage her, dass wir auf der Estancia angekommen sind, und erst jetzt finde ich etwas Zeit, dir von uns zu erzählen. Am Freitag, dem 6. Februar, um sieben Uhr morgens verließen wir San Julián. Wir reisten in zwei Autos“ (Brunswig de Bamberg: S. 37). Vergleicht man das Original mit der Übersetzung, kann man leicht einen Unterschied im Anfang des Briefes sowie im Datum feststellen. Es scheint, dass in der Übersetzung

der Brief nach Ellas Ankunft auf der Estancia geschrieben wurde, eine Tatsache, die im Original nicht verifiziert werden kann, da es nicht ausgedrückt wird. Die Anfangsdaten der einzelnen Briefe des Originals legen dies nahe. Es kann aber auch angedacht werden, dass die einzelnen Briefe des Originals während der Fahrt geschrieben wurden und zusammen von der Estancia abgesendet worden sind. Leider kann man dies nicht mehr nachvollziehen. Auf jeden Fall spiegelt die Übersetzung nicht das Original wider.

Das Hauptaugenmerk liegt auf dem ausgesparten Teil in einem der Briefe in der Übersetzung und es stellt sich die Frage, warum er nicht übersetzt wurde, da er hinsichtlich einer kulturellen Zensur große Aussagekraft hat: Es handelt sich um den Brief vom 12.2.23 (die nicht übersetzte Passage ist kursiv hervorgehoben):

> Liebste Mutti:
>
> Gleich laufen wir in San Julián ein, dann geht es von Bord, und die christliche Seefahrt hat ein Ende. Ich bin ganz froh, nun geht es bald in die sechste Woche, da wird einem das Reisen über… Eigentlich war es eine riesig nette Fahrt. Wir hatten eine Kabine in der II. Klasse, eine bessere als auf der «Vigo», mit sehr bequemen breiten Kojen. Die Verpflegung war üppig, alles sehr stark gewürzt, vieles mit einer Spur Knoblauch, spanischem Pfeffer usw., die Kuchen alle entsetzlich süß mit viel Anis. In bezug auf die Gesellschaft habe ich auch viel Glück gehabt. Ein sehr netter deutscher Kaufmann aus Buenos Aires fuhr mit, ein Geschäftsfreund von Hermanns direktem Vorgesetzen, der von diesem Beauftragt worden war, sich um uns zu kümmern. Dann war da auch der deutsche Konsul in Río Gallegos mit einer sympathischen und gebildeten Frau. Wir haben uns ganz gut angefreundet, und es ist schade, dass Gallegos so weit von uns entfernt liegt. *Gebildete Frauen sind hier dünn gesät. Die argentinischen Frauen sind sehr anders als wir, furchtbar langweilig für meinen Geschmack, sie heiraten als halbe Kinder, und von dem Moment an sind sie ganz Würde. Den lieben langen Tag sitzen sie auf dem Stuhl, immer im «Dress», mit Hut, und sogar wenn sie seekrank sind, lächeln sie in die Gegend und hüten ihre Kinder. Kinder haben sie alle, sogar ziemlich viele, aber die armen Gören sind auch schon halbe Herren und Damen, aufgeputzt, ernsthaft, müde und still, weil sie nie vor ihren Eltern zu Bett kommen. Traurig für meinen Geschmack. Die Mütter nähren ihre Kinder bis zum dritten Jahr und länger. Bei uns an Bord war eine sehr elegante Dame, deren Baby über zwei Jahre alt war, und es wurde immer ganz öffentlich und überall genährt. Die Herren sind auch alle daran gewöhnt, das muß so sein. Mit den Männern ist mehr los, da sind viele nette Leute darunter, kluge Kerle, die an unserer ganz anderen, lebhaften, frischen Art auch Spaß haben, nur, daß sie viele Schmeicheleien sagen…*
>
> *Tausend Grüße, Deine Ella*. (Bamberg: [2000] S. 40)

Der kursiv hervorgehobene Teil des Briefes des Originals spiegelt zwei Kulturen wider, die sich gegenüberstehen. Scheinbar war Ella von der

Verhaltensweise der Frauen so überrascht und auch von der Art, wie sie ihre Kinder erziehen, dass sie dieses Detail ihrer Mutter in einem Brief mitteilte. Man muss sich ins Gedächtnis rufen, dass Briefpapier um 1923 im Süden Argentiniens nicht leicht zu finden war. Dies bestätigt sich auch darin, dass Ella nur zweimal im Jahr Material bestellen konnte, die auf die Estancia gebracht wurde und an einer andren Stelle im Roman erinnert sich Maria, dass Schulhefte und Papier im Allgemeinen genau eingeteilt wurden. Somit stellt sich umso mehr die Frage, warum dieser Teil des Originals nicht übersetzt wurde. Das Erzählen dieses Eindrucks beweist die Wichtigkeit, die diese Szene für Ella hatte, und man kann das Auslassen nur vor einem kulturellen Hintergrund verstehen. Die Übersetzung war für Argentinien gedacht und diese Szene spielt auf gesellschaftliche Strukturen an, die teilweise bis heute noch zu finden sind. So ist es nicht verwunderlich, dass sie bei der Übersetzung überdacht und letztlich ausgespart worden ist. Allerdings ist diese Szene auch wichtig, um den Fortgang der Briefe besser in seinen Kontext einzugliedern und das Verhalten und den daraus sich ergebenden Problemen für Ella erklären zu können.

Ella hatte auf diesem Küstendampfer ihren ersten Kulturschock, der sich in vielen weiteren Episoden im Roman manifestiert. Da es sich aber auch um eine Übersetzung handelt, hätte diese Szene übersetzt werden müssen: auf der einen Seite hilft es der besseren Kontextualisierung und auf der anderen Seite können so kulturell bedingte Unterschiede erkannt und assimiliert werden. Eine Schlussfolgerung wäre, wie im vorliegenden Fall, dass die Auslassung sowohl die Akzeptanz eines Aspekts der einheimischen Kultur oder Gesellschaft durch die Einheimischen, als auch die Überraschung des Fremden über die Gewohnheiten des Fremden aus der eigenen Kultur ausschließt. In Anbetracht dessen, dass es im gesamten Buch viele Anspielungen auf kulturelle Unterschiede gibt, wäre dieser Absatz wichtig gewesen, um die Entwicklung der Protagonistin Ella zu verstehen.

Ein weiteres Beispiel des kulturellen Unterschiedes ist, dass Ella mehrere Stunden reitet, um mitten im Nirgendwo einheimischen Frauen bei Geburten zu helfen, da sie in Deutschland zur Hebamme ausgebildet wurde (es handelte sich dabei meistens um Arme oder um Ureinwohner ohne ärztliche Versorgung). Nach der anfänglichen Ablehnung im Dorf, die vor allem aus ihrem Handeln herrührte, findet Ella langsam Anerkennung: argentinische Frauen wurden zu dieser Zeit meist nur in ihrer ihnen auferlegten Rolle gesehen und Ella galt als Hausherrin. Eine Frau, die ihrem Beruf nachging, stieß auf Unverständnis und wurde so verstanden, als ob sie auf gesellschaftliche Normen und Regeln wenig Wert legen würde. Ihre Andersartigkeit bewirkt eine Akzeptanz ohne gesellschaftliche Integration. Im Briefroman gibt es viele dieser Situationen, aber es muss auch erwähnt werden, dass Ella und Hermann, die Eltern der Autorin, sich nie in ihre Umgebung integriert haben,

das heißt, dass sie nie gut Spanisch gelernt haben und dass die Kultur des Landes, das sie aufgenommen hat, ihnen so fremd blieb, dass sie ihre Kinder aufs Gymnasium nach Deutschland schickten und diese kein Wort Spanisch konnten. Leben, Ausbildung und Sprache wurde nur in einem deutschen Kontext vollzogen.

3. Schlussfolgerung

Im vorliegenden Fall, dem Original und der Übersetzung, kann man von zwei Werken sprechen, die ähnlich, aber nicht identisch sind. Diese Unterschiede lassen sich zudem nur in einer vergleichenden Studie ausmachen, wobei sich zeigt, dass neben der Struktur auch der narrative Handlungsrahmen, Zeiten und Kontextualisierungen variieren und dies bereits ab Beginn des Briefromans. Da es sich zudem um Briefe handelt, die eine subjektive Sichtweise des Schreibers über das Neue vermitteln, liegt es nahe, dass der kulturelle Aspekt Auslöser des Unterschiedes zwischen Original und Übersetzung ist, denn eine originalgetreue Übersetzung könnte in diesem Fall als Kritik aufgefasst werden und ein Überdenken der Sitten bedeuten. Dies wiederum würde eine eingehende Analyse der sozialen Strukturen und Gewohnheiten in verschiedenen gesellschaftlichen Bereichen voraussetzen, eine Aufgabe, die kaum lösbar ist. Aber auch so hätte es bereichernd sein können, die ausgesparten Passagen in der Übersetzung zu übersetzen, um verschiedene soziale Verhaltensweisen, die einen kulturellen Hintergrund haben, zu verstehen und diese durch ein Darüber-Nachdenken zu assimilieren.

Die Autorin Maria drückt diesen Aspekt in der Übersetzung folgendermaßen aus:

> Heute, siebzig Jahre später, greife ich andere Aspekte dieser Briefe auf, die mit dem Vergehen der Jahre nicht die Frische und Unmittelbarkeit der Eindrücke, Gefühle und Gedanken der Schreiberin verloren haben. Ich sehe in diesen Zeilen die Züge verschiedener Individualitäten hervortreten: die von uns, den fünf Brüdern, der neuen Generation, die nicht in Deutschland, sondern in Argentinien aufwächst und die trotz der anstrengenden Bemühungen unserer Eltern, uns als Deutsche zu erziehen, bikulturelle Züge entwickelt hat, die zweifellos von der Umwelt, dem argentinischen Boden und seinen Bewohnern befruchtet wurden. [...] Wir wurden erzogen um, nach Deutschland zurückzukehren... aber wir sind nach Argentinien zurückgekehrt. (Brunswig de Bamberg: S. 259 und 272)

Das Zitat spiegelt die Oszillation zwischen den Kulturen wider, das Dazwischen, das das Paradigma der Migration zu sein scheint und die Frage nach dem

Kulturbegriff aufwirft, der oft mit dem Heimatbegriff verwechselt wird: Was ist Kultur? Für Ella und Herman, die nach Argentinien ausgewandert sind, ist es zweifellos mit Deutschland konnotiert, obwohl sie ihren Lebensabend in einem anderen Kulturkreis verbrachten. Sie wollten das Gefühl ihrer Kultur durch eine deutsche Erziehung an ihre Kinder weitergeben, aber sie scheiterten, weil die Umwelt ihrer Kinder eine andere war als die in Deutschland. Die Geschwister füllten das Wort Deutschland und Argentinien mit anderen Inhalten und Vorstellungen und sahen in Deutschland das Land und die Kultur ihrer Eltern. Eine Ausnahme ist Maria, die Älteste der Geschwister, die in den 1960er Jahren mit ihren vier Kindern nach Deutschland auswanderte und die Familiengeschichte der Migration weiterschrieb.

Die Frage, was die eigene Kultur ist, impliziert wiederum die Suche nach Identifikation, die durch den interkulturellen Diskurs gefördert wird. Denn Identität ist nicht nur an die Kultur und ihre Umgebung gebunden, sondern spiegelt die Beziehungen wider, die der Identitätssuchende eingeht. So wie sich die Identität aus vielen Bildern zusammensetzt, um einzigartig zu sein, kann die eigene Kultur als Synonym für Heimat viele Gesichter haben: einen bestimmten Ort, ein Land oder ein abstraktes Gefühl. Die Worte Identität und Kultur scheinen im Zusammenhang mit Migration ein Attribut zu sein, das der Integration und Assimilation entgegenwirkt. Indem Maria in der deutschen Ausgabe schreibt: „Mit diesem Buch danke ich all jenen, die mein Leben zu meiner Heimat gemacht haben" (Bamberg: [2000] S. 9), bestätigt sie mit diesen Worten nicht nur den Kulturbegriff, sondern überwindet auch das Drama des Oszillierens zwischen den Kulturräumen.

Die zu Anfang gestellte Frage bleibt unbeantwortet im Raum stehen, warum der Unterschied zwischen dem Original und der Übersetzung an entscheidenden Punkten auseinanderklafft. Noch unverständlicher ist dies, wenn man bedenkt, dass die Autorin in Berlin ab 1963 als Übersetzerin tätig war und für ihre Arbeit bezüglich ihres Hauptautors Carlos Fuentes ausgezeichnet wurde. Immer wieder betonte sie, „ich war nie eine schnelle Übersetzerin, aber immer sorgfältig" (Bamberg: [2006] S. 42). Es wäre hinsichtlich eines interkulturellen Verständnisses sicher interessant, eine Ausgabe dieses Briefromans zu erstellen, die auch im Sinne der Autorin wäre, von der Walter Frey in seinem Nachruf sagt, dass sie „eine bedeutende Übersetzerin und Kulturvermittlerin zwischen Lateinamerika und Deutschland [war], die mit ihren Büchern die Rolle einer Zeitzeugin des 20. Jahrhunderts übernommen hat" (Frey: Nachruf). Bei einer solchen Ausgabe sollte besonders die Ursache der Differenz hervorgehoben werden, die die kulturellen Aspekte in beiden Räumen, dem deutschen und dem argentinischen, mitberücksichtigt. Dies wäre ein Ansatz, Kulturräume näher zu bringen und Integration zu erleichtern, ein Versuch, Andersartigkeit als Bereicherung zu verstehen, da Unkenntnis zu Intoleranz führen kann. Denn:

> Ich habe gelernt, dass Sprache nicht nur ein Instrument der Verständigung ist, sondern dass sie ein Eigenleben hat und geografische, historische, kulturelle und soziale Fakten widerspiegelt. Was ich auch gelernt habe, war die Recherche, also die Suche nach Wörtern und ihren verschiedenen Bedeutungen. Und obwohl die Sammlung von Wörterbüchern wuchs, wurde sie nie vervollständigt. Ich habe gelernt, dass jedes Motiv, jeder Begriff, ja jeder Satz in einem Text ein eigenes Vokabular hat, das sich wiederum mit dem vorangehenden und nachfolgenden Text verbindet. Das braucht Zeit! (Bamberg: [2006] S. 189)

Bibliografie

Bamberg, Maria: *Ella und der Gringo mit den großen Füßen*. Reinbek: Rowohlt 2000.

Bamberg, Maria: *Zwischen Argentinien und Deutschland: Erinnerungen in zwei Welten*. Berlin: Frey Walter 2006.

Brunswig de Bamberg, María: *Allá en la Patagonia*. Buenos Aires: Ediciones B Argentina, S.A. 2006.

Frey, Walter: Zum Tod von Maria Bamberg. http://www.tranvia.de/buecher/Nachruf_Maria_Bamberg.pdf (Zugriff: 21.10.2021).

Übersetzen als Projektarbeit an der Universität. Doris Dörrie: *Die Welt auf dem Teller*

Susanne Lippert (Rom)

Abstract: Seit über sieben Jahren führe ich an der Universität Roma Tre eine Übersetzerwerkstatt durch, in der Werke der zeitgenössischen deutschsprachigen Literatur ins Italienische übersetzt und anschließend publiziert werden. Es handelt sich dabei um eine Form von Projektarbeit, die im Rahmen der Fremdsprachenausbildung angesiedelt ist und die Studierenden zu einer ersten Erfahrung auf dem Gebiet der literarischen Übersetzung führen soll. Praktische Übersetzungsarbeit wird ergänzt durch theoretische Studien; im Anschluss an die Veröffentlichung der Übersetzung können die Studierenden eine erste Publikation unter ihrem Namen vorweisen, was ihnen den Einstieg ins Berufsleben erleichtern soll. Das Seminar findet im Masterstudiengang „Lingue Moderne per la Comunicazione Interculturale“ (LM-38) statt, der die Studierenden unter anderem auch auf eine Tätigkeit als Übersetzerinnen und Übersetzer vorbereiten soll. Im vorliegenden Beitrag werden speziell die Erfahrungen mit der Übersetzung des Textes von Doris Dörrie „Die Welt auf dem Teller“ (2020) thematisiert, es wird aber auch kurz auf andere Publikationen eingegangen.

Keywords: Translationsdidaktik, Projektarbeit im Übersetzungsunterricht, Übersetzerwerkstatt, Textrevision.

1. Einleitung

Wie Hansen-Schirra und Kiraly in der Einleitung zu ihrem Sammelband *Projekte und Projektionen in der translatorischen Kompetenzentwicklung* feststellen, fristet die Projektarbeit in der Ausbildung künftiger Übersetzerinnen und Übersetzer ein Nischendasein:

> Die Arbeit mit authentischen Projekten ist in der Translationsdidaktik durchaus kein neues Phänomen; man sollte sogar meinen, dass sie sich bei einer solch praxisorientierten Disziplin besonders anbietet. Nichtsdestotrotz zeigt ein Blick in die Stundenpläne translatorischer Studiengänge, dass die Arbeit mit authentischen Projekten – sei es autonom oder kollaborativ, sei es kognitivistisch, behavioristisch oder konstruktivistisch, was die grundlegende pädagogische Ausrichtung angeht – nicht zum didaktischen Alltag gehört; Frontalunterricht mit Einzelsatzübersetzungen nicht-authentischer Ausgangstexte prägen immer noch die Ausbildung von Übersetzern. (Hansen-Schirra und Kiraly 2013: 7)

In der vorliegenden Arbeit soll eine besondere Form der Projektarbeit, nämlich die deutsch-italienische Übersetzerwerkstatt, genauer beschrieben

werden. Es gibt in Italien viele solche Übersetzerwerkstätten, denn es handelt sich um ein beliebtes Unterrichtsmodell an italienischen Universitäten. Beispiele für aus derartigen Veranstaltungen hervorgegangene Werke sind die folgenden Bücher: Kurt Schwitters, *Piccole storie Dada,* hg. von Renata Gambino (2019), Walter Kempowski, *Lei ha mai visto Hitler*? hg. von Raul Calzoni (2015), „*A volte sogniamo di essere libere“ Il lavoro forzato alla Siemens nel lager femminile di Ravensbrück*, hg. von Raul Calzoni und Ambra Laurenzi (2020), Emine Sevgi Özdamar*, Il cortile nello specchio*, hg. von Stefania Sbarra (2018), Urs Widmer, *Top Dogs*, hg. von Daniele Vecciato (2013). Auch an meiner Universität wurden verschiedene italienisch-deutsche Übersetzerwerkstätten durchgeführt, und zwar einerseits von meinem Kollegen Giovanni Sampaolo und andererseits von mir. So entstanden die von Giovanni Sampaolo herausgegebene Anthologie *Quarantadue scrittrici e scrittori dell'Austria di oggi* (2020) sowie die beiden von mir herausgegebenen Bände *Due minuti con Paul McCartney* von Friedrich Christian Delius (2020) und *Peccati capitali veniali* von Eva Menasse (2021).

Wenig bekannt ist jedoch, wie viel Arbeit es kostet, eine auf diese Weise entstehende Übersetzung zu betreuen und herauszugeben. Die Revisionsphase ist sehr zeitaufwändig und verlangt viel Geduld. Auf diese Phase soll im vorliegenden Beitrag genauer eingegangen werden. Zuvor wird erklärt, was genau in einer solchen Übersetzerwerkstatt passiert, wie die praktische Arbeit strukturiert ist und wie die Studierenden darauf vorbereitet werden. Ausgangspunkt hierfür ist die Arbeit an dem Text von Doris Dörrie *Il mondo sul piatto*. Dieser Text wurde im Studienjahr 2020/2021 bearbeitet und soll demnächst im Verlag Mimesis, Mailand, erscheinen. Ich möchte hier zuerst auf didaktische Fragen wie die der Ausbildung der Studierenden und der praktischen Durchführung der Übersetzungsarbeit im Seminar eingehen und mich dann auf in editorischer Hinsicht besonders interessante Fragen konzentrieren. Hierbei geht es einerseits um Erfahrungen in der Verlagsarbeit und andererseits um die Vorbereitung des Dörrie-Textes zur Veröffentlichung. Das Hauptaugenmerk wird auf der Revisionsphase im Übersetzungsseminar liegen.

2. Didaktische Fragen

2.1 Ausbildung der Studierenden und theoretische Vorarbeiten

Die Studierenden, die an meiner Übersetzerwerkstatt teilnehmen, besuchen das fünfte Studienjahr, also das zweite Jahr des Masterstudiengangs. Sie haben Deutschkenntnisse auf C1+Niveau. Um den Kurs besuchen zu können,

muss die C1-Prüfung im ersten Studienjahr des Masterstudiengangs bereits bestanden sein. Außerdem haben die Studierenden im Vorfeld bereits mehrere Seminare zur Sprachmittlung besucht; diese Seminare werden in den verschiedenen Sprachen unseres Studiengangs sowohl auf Bachelor- als auch auf Master-Niveau angeboten. Es kann also von Grundkenntnissen im übersetzungstheoretischen Bereich ausgegangen werden.

Damit die praktische Übersetzerarbeit aber auch auf übersetzungstheoretischen Überlegungen fußen kann, müssen im Seminar weitere übersetzungstheoretische Grundlagen erarbeitet werden. Dabei ist besonders wichtig, dass nicht normativ einschränkend vorgegangen wird, sondern im Sinne eines hermeneutischen Ansatzes das Text-Verstehen in den Mittelpunkt gerückt wird. Eine sehr gute Einführung in die praktische Übersetzungsarbeit bildet das Buch *Verstehen und Übersetzen* von Paul Kußmaul (2015). Dieses Werk wird im Verlauf des Seminars gemeinsam mit den Studierenden bearbeitet, einzelne Seminarteilnehmer halten PPT-Vorträge zu den einzelnen Kapiteln des Buches, anschließend wird in der Gruppe über die vorgestellten Themen diskutiert. Um die übersetzungstheoretischen Aspekte noch weiter zu vertiefen und es damit den Studierenden zu erleichtern, die Zieltextformulierung, also ihre übersetzerische Entscheidungsfindung, auch theoretisch zu begründen, werden im Kurs außerdem auch die Werke *Übersetzungstheorien* von Radegundis Stolze (2005) und Umberto Ecos Buch *Dire quasi la stessa cosa* (2003) gelesen und besprochen. Auch Christiane Nord *Textanalyse und Übersetzen* (2020) wird in Auszügen bearbeitet. In einem einzigen Seminar lassen sich selbstverständlich keine tiefergehenden Studien im Bereich der Übersetzungswissenschaft anstellen, ein allgemeiner Überblick über besonders relevante Themen soll jedoch gegeben werden: Verschiedene Übersetzungstheorien werden kurz vorgestellt, eine Einführung in die hermeneutische Diskussion findet statt, die Äquivalenz-Diskussion und die Frage der Loyalität der Übersetzerinnen und Übersetzer werden besprochen und auch die funktionale Übersetzungstheorie und die Scenes & Frames sind zentrale Punkte. Es geht darum, die theoretischen Grundlagen zu reflektieren und so den Studierenden zumindest ein minimales Rüstzeug mitzugeben, damit sie die praktische Übersetzungsarbeit nicht blind ausführen, sondern bewusst arbeiten, analytisch und reflektiert, und ihre praktischen Übersetzungsentscheidungen gegebenenfalls auch theoretisch begründen können.

2.2 Heranführung an die Praxis: erste Übungen

Schon relativ frühzeitig wird diese theoretische Arbeit ergänzt durch erste Übersetzungsübungen. Dafür bieten sich extrem kurze Texte an, die man schnell lesen kann. Gewöhnlich beginne ich mit der Besprechung der Zirkulär-Übersetzung von Goethes berühmtem Gedicht *Wanderers Nachtlied* (Über

allen Gipfeln ist Ruh).[1] Dieses Gedicht wurde zuerst ins Japanische übersetzt (1902, 1. Transfer), später vom Japanischen ins Französische übertragen (1911, 2. Transfer), um am Ende dann vom Französischen ins Deutsche übersetzt zu werden und als Japanisches Nachtlied in einer deutschen Zeitschrift veröffentlicht zu werden (3. Transfer). Bei jeder Etappe veränderte sich das Gedicht. Im Japanischen wurden die spezifisch deutschen Elemente durch typisch japanische ersetzt, dadurch veränderte sich das im Gedicht erzeugte Bild komplett. Man kann anhand dieses Beispiels sehr gut sehen, wie der deutsche Text auf den japanischen Leser hinbewegt und an die japanische Kultur angepasst wurde. Eigentlich bleibt nur die melancholische Atmosphäre des Originals, die Lexik und die damit evozierten Bilder wurden komplett verändert.

> Stille ist im Pavillon aus Jade.
> Krähen fliegen stumm
> zu beschneiten Kirschblüten
> im Mondlicht.
> Ich sitze
> und weine.[2]

Man kann anhand dieses Textes in der Gruppe darüber diskutieren, was im Verlauf dieses Übersetzungsprozesses eigentlich bei einer Übersetzung passiert, dabei lässt sich sehr gut eingehen auf verschiedene übersetzungstheoretische Aspekte, wie z. B. die Frage der Treue zum Text und die funktionale Äquivalenz auf einer tieferen Ebene, also in diesem Fall auf der Ebene der durch den Text hervorgerufenen ästhetischen Wirkung beim Leser.

Anschließend dürfen die Studierenden selbst versuchen, den Goethe-Text ins Italienische zu übertragen, und stoßen dabei natürlich sehr schnell an ihre Grenzen. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Interpretation der letzten Verse „Warte nur, balde/ Ruhest du auch“, die im Italienischen stets auf den Aspekt des drohenden Todes reduziert werden und dabei die im Deutschen durchaus vorhandene Doppeldeutigkeit, also das sehnsuchtsvolle Verlangen nach tiefer Entspannung durch „Ausruhen“ oder Schlafen (im Sinne einer erquickenden Nachtruhe) verlieren. Genau an dieser Stelle kann man ansetzen, um auf die Tücken der literarischen Übersetzung hinzuweisen: Wie kann es sein, dass man diese Doppeldeutigkeit im Italienischen nicht ausdrücken kann? Woher kommt dieses Problem? Das liegt natürlich am Wortschatz: Das italienische Verb „riposare“ wird heute generell mit der

1 Über allen Gipfeln/ Ist Ruh,/ In allen Wipfeln/ Spürest du/ Kaum einen Hauch;/ Warte nur, balde/ Ruhest du auch. (Johann Wolfgang von Goethe, 1780)

2 Der Unterrichtsvorschlag stammt aus *Sprachbrücke,* 1989, 2, S. 75. Die Didaktisierung von Rösler ist jedoch besser als der vom Lehrweg vorgeschlagene Weg. Vgl. Rösler 2000: 24.

Konnotation „riposo eterno“ (die ewige Ruhe) gebraucht. Daher ist die Lesart „bald wirst auch du sterben“ für die italienische Übersetzung „presto riposerai anche tu“, also für die wortwörtliche Übersetzung, die einzige evozierte Bedeutung dieses Verses. Es fehlt der Schlaf, die Ruhe, die Erfrischung durch die Pause, das Rasten im Sinne eines Innehaltens, das stärkt.

So lässt sich gleich am ersten im Kurs besprochenen Text beobachten, was Literaturübersetzung ausmacht, nämlich genaues Lesen und tiefes Verständnis des Textes, aber auch eine extreme Präzision bei der Arbeit. Gleichzeitig sieht man aber auch, was das Übersetzen so schwer macht: Das Spiel mit den Konnotationen, mit den Doppeldeutigkeiten, die sinnstiftend sind, aber nicht übersetzt werden können, sowie das Problem, sich auf lexikalischer und damit auch auf semantischer Ebene, für eine von zwei (oder von mehreren) Übersetzungsmöglichkeiten entscheiden zu müssen. Dies hängt letztlich davon ab, wie der Übersetzer den Text verstanden hat. Nicht zu schweigen von Syntax, Rhythmus, Reim und Sprachmelodie, dies alles ist höhere Kunst.

Die Studierenden sollen diese erste Übersetzungsübung als eine Art didaktisches Fingerspiel durchführen, selbstverständlich wird keineswegs erwartet, dass bei dieser Übung eine adäquate Übersetzung des Goethe-Gedichtes entsteht. Damit soll lediglich das Problembewusstsein geschärft werden für die Schwierigkeiten, die bei der Übertragung in die andere Sprache entstehen.[3] Nach dieser ersten Annäherung an die praktische Literaturübersetzung kann man mit den ersten Versuchen am zu übersetzenden Text beginnen, hier also mit Doris Dörrie, *Die Welt auf dem Teller*. Im Dörrie-Seminar wurden zuallererst die Titel der einzelnen Kapitel im Inhaltsverzeichnis übersetzt, wobei sehr schnell Schwierigkeiten bei der Übersetzung von regionalen Varianten,[4] wie z. B. ‚Scherzl‘ und ‚Knust‘ (beide Ausdrücke

3 Man kann von vornherein den Übersetzungsauftrag in Partnerarbeit durchführen lassen, was meist sehr gut funktioniert, weil die Studierenden dann Gelegenheit haben, mit dem Partner über ihre Übersetzungsentscheidungen zu sprechen und darüber laut nachzudenken. Sie müssen Kompromisse schließen und die bessere Formulierung finden. Natürlich sollten die in den Zweiergruppen entstandenen Übersetzungen in einem zweiten Schritt im Plenum mit den Texten der anderen Seminarteilnehmenden verglichen werden. Selbstverständlich lassen sich die so entstandenen Übersetzungsvarianten anschließend mit der „offiziellen“ Variante auf der Homepage des Städtchens Ilmenau zu *Wanderers Nachtlied* (https://www.ilmenau.de/media/englisch_wandrers_nachtlied.pdf) vergleichen. Auch über diese Übersetzung kann man anschließend nochmal in der Gruppe diskutieren und dabei nochmal auf die verschiedenen Punkte Wortwahl, Metaphern, Semantik, Reim und Rhythmus eingehen.

4 Kurze Erklärung der Terminologie: Eine Variante ist eine konkrete lexikalische Form, die sich von einer Varietät zur anderen unterscheidet. Eine Varietät ist eine bestimmte Sprachform, die sich aufgrund von diatopischer, diastratischer, diaphasischer Variation von anderen Varietäten abgrenzen lässt. Variation ist der Prozess des unterschiedlichen Sprachausbaus innerhalb einer Kultursprache. So gibt es beispielsweise diachrone und

bezeichnen das Endstück eines Brotlaibs) auftauchten. An diesen Wörtern konnte die Online-Recherche in speziellen Datenbanken, wie „Linci, Lingua delle città“,[5] einer vom „Consiglio Nazionale delle Ricerche“ (CNR) erstellten Datenbank, geübt werden. In dieser Datenbank kann man regionale Varianten der italienischen Umgangssprache finden.

2.3 Beginn der eigentlichen Arbeit am Text

Mit dem Übergang zur eigentlichen Arbeit an den Texten wurde sofort allen Seminarteilnehmenden klar, welche Herausforderung die Übersetzung längerer komplexer Sätze darstellt. Es geht hier also um Arbeit an der Syntax. Schon der erste Satz des Buches ist syntaktisch extrem kompliziert (ein echter Schachtelsatz) und es ist nicht leicht, eine adäquate Übersetzung ins Italienische zu finden:

> Wenn ich in Japan lande, verpennt und verknautscht aus dem Flughafen stolpere und die Frauen bewundere, die nach zehn Stunden Flug immer noch aussehen wie gerade frisch gebügelt, freue ich mich auf zwei herrliche Dinge: eine Flasche heißen grünen Tee aus einem der Automaten, die an jeder Straßenecke herumstehen – fürchterliche Energieverschwender und gleichzeitig so wunderbar –, und dazu in einem der kleinen Supermärkte ein Onigiri kaufen.[6]

Deshalb wurde auch mehr als eine volle Stunde daran gearbeitet. Anschließend an die Seminarsitzung wurde die Hausaufgabe gegeben, darüber bis zur nächsten Sitzung noch einmal nachzudenken. Beim nächsten Treffen wurde dann nochmal hin und her überlegt, nachkorrigiert und der letzte Schliff angebracht. Daraus konnte man lernen, wie schwer komplizierte deutsche Sätze zu übersetzen sind. Während im Goethe-Gedicht andere Aspekte im Vordergrund standen, stellt hier vor allem die Syntax eine Übersetzungsschwierigkeit dar. Am Ende wurde folgende Version erarbeitet:

---

synchrone Variation, womit gemeint ist, dass sich eine Sprache durch die Jahrhunderte hindurch in verschiedenen Formen entwickelt (diachrone Variation) bzw. zu einer bestimmten Zeit, normalerweise der Gegenwart, in verschiedene Formen unterschieden werden kann (synchrone Variation). Die synchrone Variation findet gleichzeitig zu einem gegebenen Zeitpunkt statt, während die diachrone Variation durch die Zeiten hindurch zu verschiedenen Epochen stattfindet. Die im Dörrie-Text verwendeten Ausdrücke oder Varianten gehören zum Bereich der diatopischen Variation, also der Variation, die durch den unterschiedlichen Sprachgebrauch in verschiedenen Gegenden Deutschlands verursacht wird.

5 https://www.cnr.it/it/banche-dati-istituti/banca-dati/439/linci-lingua-delle-citta.

6 Dörrie 2020: 11. Der am schwierigsten zu übersetzende Teil des Satzes war der Einschub: „fürchterliche Energieverschwender und gleichzeitig so wunderbar“.

> Quando atterro in Giappone ed esco dall'aeroporto, barcollando tutta intorpidita e scompigliata mentre ammiro le donne che anche dopo dieci ore di volo riescono ad apparire fresche come rose, non vedo l'ora di gustarmi due cose favolose: una bottiglia di tè verde bollente da uno dei distributori automatici che si trovano ad ogni angolo di strada – meravigliosi mostri inquinanti – e un *onigiri* comprato in uno dei piccoli supermercati.

Wenn man den Satz so liest, würde man nicht denken, dass so viel Arbeit dahintersteckt. Dennoch war es für die Studierenden sehr schwer, diesen Schachtelsatz angemessen auf Italienisch wiederzugeben. Generell sind die Sätze in dem Buch jedoch wesentlich einfacher und die Texte aus *Die Welt auf dem Teller* sind für die Arbeit in der Übersetzerwerkstatt äußerst geeignet, weil sie sehr kurz sind, nicht länger als drei Seiten. Die Textauswahl ist extrem wichtig für derartige Seminare – am besten geeignet sind Texte mit sehr kurzen Abschnitten. Drei Seiten eines Kapitels von *Die Welt auf dem Teller* konnten vor jeder Sitzung jeweils als Hausaufgabe gelesen (und später auch übersetzt) werden und wurden dann gemeinsam im Kurs bearbeitet.

Das komplette Seminar wurde im Studienjahr 2020/2021 online über die Plattform Teams durchgeführt, wobei interessanterweise die Online-Arbeit ein didaktisches Plus darstellte, insofern als die je dreiseitigen Texte nach der Vorbereitung zu Hause im Seminar auf drei parallel arbeitende Arbeitsgruppen aufgeteilt werden konnten, die in sogenannten Breakout-Sessions separat arbeiten konnten. Am Ende der Stunde wurden die Übersetzungen im Plenum diskutiert, wobei kritische Punkte bearbeitet und eine gemeinsame Lösung gefunden wurde. Eine andere Möglichkeit war es, pro Seminarteilnehmende/-n je einen kompletten dreiseitigen Text zuhause übersetzen zu lassen und diesen kompletten Text anschließend in der Gruppe zu überarbeiten. Damit konnte die Arbeitsgeschwindigkeit enorm gesteigert werden, da auf diese Weise im besten Fall bis zu drei komplette Kapitel (also neun Seiten) in einer Sitzung bearbeitet werden konnten. Dabei ist anzumerken, dass die Studierenden mit zunehmender Erfahrung immer effizienter arbeiteten und dass damit die Übersetzungsgeschwindigkeit deutlich gesteigert werden konnte: Von einem einzigen, zugegebenermaßen sehr schwierigen Satz pro Sitzung in der ersten Stunde zu drei kompletten Kapiteln gegen Ende des Semesters. Trotz allem war nach einem Semester (Wintersemester 2020) lediglich die Hälfte der Texte übersetzt. Die restlichen Kapitel wurden im Sommersemester 2021 in einem extra dafür organisierten, ausgelagerten Praktikum mit einer kleineren Gruppe von Studierenden übersetzt, die auch schon am ersten Kurs teilgenommen hatte. Die Beispiele, die im Folgenden angeführt werden, stammen aus dieser Arbeitsphase.

3. Editorische Fragen

In editorischer Hinsicht besonders interessant sind die Erfahrungen mit der Verlagsarbeit bei der Vorbereitung der Veröffentlichung. Generell ist es schwierig einen Verleger zu finden, der an Übersetzungsprodukten interessiert ist, die aus einer universitären Übersetzerwerkstatt stammen. Falls ja, so gelingt das meist über bereits existierende Kontakte zu Verlagen, mit denen man schon früher zusammengearbeitet hat. Sollte es noch keine vorhergehenden Kontakte zu Verlagen geben, ist die Suche nach dem passenden Verlag oft eine schwierige Aufgabe, die viel Zeit und Geduld beansprucht. Das gilt für alle Literaturübersetzer: „Häufig erhält man auf seine Vorschläge nicht einmal eine Antwort bzw. eine Absage mit dem Hinweis, dass zwar das Projekt interessant wäre, nur leider für die Übersetzung keine Mittel vorhanden sind." (Millischer 2016: 282) So meldete sich beispielsweise der Verlag Le Lettere erst ca. ein Jahr, nachdem ich das Delius-Manuskript eingeschickt hatte. Ich hatte nicht mehr damit gerechnet, von Le Lettere überhaupt noch eine Rückmeldung zu bekommen. In der Zwischenzeit hatte ich Kontakt mit einigen anderen Verlagen aufgenommen, die den Text zum Teil auch wieder monatelang geprüft und dann doch wieder abgelehnt hatten. Später entwickelte sich aus dieser ersten Zusammenarbeit mit Le Lettere eine fruchtbare Verbindung. Natürlich ist bei dieser Art von Arbeit der direkte Kontakt zu dem Lektor oder zu der Lektorin besonders wichtig. Bekanntlich stellen Lektorinnen und Lektoren das eigentliche Bindeglied zum Verlag dar.[7] Wenn man also noch keinen Verlagskontakt hat, muss man diesen erst aufbauen, was viel Zeit in Anspruch nehmen kann. Die Veröffentlichung der Übersetzung kann jedoch auch von anderer Seite behindert werden. Dies ist der Fall, wenn der Herausgeber der Reihe, in welcher der Text erscheinen soll, nicht mit der Übersetzung zufrieden ist und eine übermäßige Zahl von Textkorrekturen verlangt. So war beispielsweise die Publikation des Menasse-Buches ursprünglich für 2019 vorgesehen, wurde aber um zwei Jahre verzögert, weil der Herausgeber der Reihe nicht mit den Texten zufrieden war und deshalb zuerst die ersten zweieinhalb Kapitel korrigierte, dann aber komplett die Arbeit niederlegte.

7 So kann man beispielsweise einem Artikel aus der Süddeutschen Zeitung vom 6. August 2020 entnehmen, dass der Wechsel des Verlegers Alexander Fest vom Hamburger Rowohlt Verlag zu dtv in München dazu führen könnte, dass auch einige Autoren mit ihm den Verlag wechseln. Er hatte Jonathan Franzen, Jeffrey Eugenides, Daniel Kehlmann und Martin Mosebach nach Hamburg geholt: „Für Rowohlt ist die Personalie ein erheblicher Verlust. In der Branche ist es nicht unüblich, dass Autoren ihren Lektoren oder Verlegern folgen, wenn diese die Arbeitgeber wechseln. (. . .) Wenn Franzen, Kehlmann und Mosebach Alexander Fest ebenfalls folgen, verlöre Rowohlt einige seiner wichtigsten Autoren." https://www.sueddeutsche.de/kultur/alexander-fest-rowohlt-barbara-laugwitz-dtv-1.5375692.

Ein Jahr später wurde mir dann mitgeteilt, dass das Buch nur veröffentlicht werden könne, falls eine allgemein anerkannte Autorität die Verantwortung für die Korrektheit der italienischen Fassung übernähme. Dazu erklärte sich die Schriftstellerin Maria Clelia Cardona bereit, die somit dafür sorgte, dass das Buch überhaupt erscheinen konnte.

Ein anderes interessantes Beispiel zum Einfluss der Verlage auf die Veröffentlichung literarischer Werke ist die Rolle des italienischen Verlags Feltrinelli bei der Publikation der Übersetzung von Marc Uwe Klings Buch *Die Känguru-Chroniken*. Wir hatten bis zum Sommer 2019 die erste Hälfte des Buches übersetzt und bereits an verschiedene Verlage geschickt, als sich der Verlag Le Lettere interessiert zeigte. Die Lektoren hatten sich positiv geäußert und der Verlag wollte die Rechte an der Übersetzung erwerben, um das Buch herauszugeben. Gleichzeitig erschien bei Feltrinelli die italienische Übersetzung von Klings *Qualityland,* das erste von Kling ins Italienische übersetzte Buch. Deshalb wurde Le Lettere von dem Literaturagenten darum gebeten, von einer Publikation von den *Känguru-Chroniken* vorläufig abzusehen, weil sonst der Markt für *Qualityland* zusammenbrechen würde. Auch so können Absprachen zwischen Verlagen aussehen und auch das kann einem passieren, wenn man ohne Übersetzungsauftrag selbständig an einem derartigen Übersetzungsprojekt arbeitet. So lässt sich also feststellen, dass Verlegerinnen und Verleger, Lektorinnen und Lektoren und eventuell auch die Herausgeberinnen und Herausgeber der einzelnen Reihen für das Gelingen der Veröffentlichung ausschlaggebend sein können. Diese Imponderabilität ist nicht auszuschließen und stellt bei derartigen Projekten ein allgemeines Risiko dar.

Nochmal kurz zusammengefasst: Le Lettere[8] wollte das Buch veröffentlichen,[9] aber Feltrinelli verhinderte die Veröffentlichung, weil zuerst der zweite Band von *Qualityland* bei Feltrinelli erscheinen sollte und in der Zwischenzeit keine anderen Bücher desselben Autors auf den Markt kommen sollten, da sie eine Konkurrenz für den Verkauf von *Qualityland 2.0* darstellen würden. Diese Verhandlungen fanden Ende 2020 statt und bisher wurde weder *Qualityland 2.0* veröffentlicht, noch wurden die Verhandlungen zwischen Le Lettere und dem Literaturagenten fortgesetzt. Hier lässt sich gut ablesen, wie vielen Risiken man ausgesetzt ist, wenn man eine Literaturübersetzung anfertigt, ohne vorher einen Verlagsvertrag zu haben. Das ist das Hauptproblem bei einer derartigen Veranstaltung wie einer an der Universität angesiedelten Übersetzerwerkstatt. Man hat keinen Arbeitsauftrag von einem Verlag und es bleibt daher eine Frage des Schicksals, ob die Übersetzung wirklich publiziert werden kann oder nicht – und dies ganz unabhängig von der Qualität

8 Auch Ortiche Edizioni.

9 Ich hätte Le Lettere vorgezogen, weil wir schon länger sehr gut zusammenarbeiten.

der Übersetzung. Eigentlich wäre es nötig, schon vorab einen Übersetzungsauftrag von einem Verlag zu haben, damit man sichergehen kann, dass die Übersetzung auch wirklich publiziert wird. Aber so arbeiten nur anerkannte Übersetzer, die bereits eine feste Zusammenarbeit mit einem Verlag aufweisen können. In einer universitären Übersetzerwerkstatt bleibt also immer das Risiko, dass die Arbeit, auch wenn sie exzellent ist, nicht wirklich publiziert werden kann. Es ist letztlich eine Glücksfrage: Finde ich einen Verlag, der sich für die Veröffentlichung meines Manuskripts entscheidet? Und wenn ja, stimmt dann auch der deutsche Verlag bzw. die Literaturagentur einer Publikation in diesem Verlag zu? Wie man an den Verhandlungen über *Die Känguru-Chroniken* sehen kann, ist das keineswegs sicher.

4. Die Revisionsphase

4.1. Einige Textbeispiele aus der Tutoratsphase (plus Kommentar)

In den folgenden Abschnitten soll die konkrete Arbeit am Dörrie-Text vorgestellt werden, also das eigentliche Kernstück der Übersetzerwerkstatt. Wie bereits erwähnt, werden die schon im Vorfeld von den Studierenden übersetzten Texte in den Seminarsitzungen gelesen und korrigiert. Diese Korrekturphase kann sehr mühsam sein, weil die Übersetzungen im Allgemeinen sehr viele Fehler enthalten. Genau in der Besprechung dieser Fehler und im gemeinsamen Suchen nach Verbesserungsmöglichkeiten liegt der Hauptlerneffekt dieser Form von Projektarbeit. Ich werde im Folgenden einige Beispiele aus verschiedenen Kapiteln des Dörrie-Buches vorstellen, die einen kleinen Einblick in diese Arbeit im Seminar geben sollen. Alle Korrekturen wurden mit der Gruppe gemeinsam besprochen und entstanden zum Teil aus der gemeinsamen Diskussion mit den Studierenden, hauptsächlich aber durch Vorschläge der Seminarleiterin, die in die Diskussion eingebracht und dann gemeinsam diskutiert und/oder verändert wurden. Im Folgenden werden einzelne Textausschnitte vorgestellt. Die *kursiv gedruckten* Formulierungen waren die inakzeptablen Ausgangsformulierungen. Die fettgedruckten Textstellen stellen die nachträglich durchgeführten Umformulierungen dar. Die **fortlaufenden Nummern** geben zusätzliche Kommentare zu den Korrekturen.

4.1.1. Crostaceo – mazzancolla

> (*Giusto il tempo per un unico piccolo gamberetto (spagnolo)* (1) *di cadermi sulle gambe* (2) *e mi sentì incredibilmente debole tanto che riuscivo soltanto a gattonare dal letto al bagno e viceversa*). **Chiunque abbia fatto questa esperienza, sa come ci si accascia sulle piastrelle del pavimento davanti alla tazza del**

gabinetto, (*e ci si meraviglia di quanto ci voglia poco per togliersi del tutto dalla circolazione*) **meravigliandosi che ci voglia così poco per andare completamente k.o** (3). (*Un semplice*) **Una sola conchiglia, una sola mazzancolla.** (*crostaceo, un semplice gamberetto.*) Da bambina mentre facevo snorkeling (*ho visto*) **osservavo** (4) (*dei i gamberetti*) **le mazzancolle**, come (*si aggrappano agli*) **camminavano sugli** scogli (*con il loro colorito trasparente*) (5), **erano così trasparenti,** quasi **sembrava che** non esistessero. (*Ma la loro esistenza mi ha fatto capire una*) **Una[10] di loro però mi ha definitivamente dimostrato la loro esistenza**. (*cosa in maniera inequivocabile: chi è così stupido*) **Come potevo essere così stupida** da mangiare le *Gambas,* (*o i gamberetti*) **cioè le mazzancolle,** in una domenica con 30 gradi all'ombra?

[Jeder, der diese Erfahrung gemacht hat, weiß, wie man auf dem kalten Fliesenboden vor der Kloschüssel liegt und staunt, wie wenig es doch braucht, um einen völlig aus dem Verkehr zu ziehen. Eine einzige Muschel, eine einzige Garnele. Als Kind habe ich Garnelen beim Schnorcheln zugesehen, wie sie auf den Felsen herumstaksten und so durchsichtig waren, als seien sie gar nicht wirklich existent. Ihre Existenz machte mir nun eine einzige unmissverständlich klar. Aber wer ist auch so blöd, an einem Sonntag bei dreißig Grad im Schatten Gambas zu essen?]

(1) Hier handelt es sich um Gambas und wie jeder weiß, der schon mal solche gegessen hat und Italienisch kann, werden diese im Italienischen „mazzancolle" genannt. Daher wurde „crostaceo" durch „mazzancolla" ersetzt. Dieses Wort ist im Gegensatz zu „crostaceo" aber feminin, deshalb muss der ganze Text umformuliert werden, indem überall die femininen Formen eingesetzt werden müssen. Mangelnde Recherche.

(2) Ein grober Verständnisfehler: Der Satz hat keinen Sinn, so wie er ursprünglich formuliert wurde. Unverständlicher Satz, also mangelnde Textrevision.

(3) Auch hier ist die Formulierung im Italienischen nicht klar genug. Der Satz muss umformuliert werden. Unverständlicher Satz, also mangelnde Textrevision.

(4) Normalerweise verwendet man im Italienischen das Präteritum, wenn man über eine Handlung spricht, die wiederholt stattgefunden hat oder länger andauerte. Dies wird in der Linguistik Aspekt genannt. Im Deutschen gibt es keinen Aspekt und die Verwendung der Zeiten, bezogen auf den Aspekt, ist auch nicht immer allen Italienern klar. Grammatische Zwänge.

10 Dieser unbestimmte Artikel ist es, der den Ausschlag dafür gibt, dass sich die Übersetzerin im ganzen Text für die Gamba entscheiden muss: Es handelt sich um die Rächerin der Meere, also ein weibliches Tier. Crostaceo ist männlich im Italienischen, mazzancolla ist weiblich. Also mazzancolla.

(5) Die ursprüngliche Formulierung im Italienischen legt eine Lesart nahe, die in der Rückübersetzung ins Deutsche bedeuten würde, dass die Krebse sich mithilfe ihrer durchsichtigen Farbe an die Felsen klammern – was natürlich Unsinn ist. Es handelt sich hier also um ein syntaktisches Problem: Durch den falschen Bezug im Satz würde ein unsinniger Text entstehen, daher wurde der Satz umgebaut. Fehlerhafte Syntax.

4.1.2. Castagne – marroni

Da bambina (*non riuscivo a mangiare le castagne*) **non conoscevo i marroni** (6), ma solo (*i marroni*) **le castagne non commestibili** (7) che tutt'oggi colleziono appassionatamente, perché ne adoro la forma sempre così diversa e la superficie marrone scuro liscia come l'olio. Ogni anno, puntualmente, (*vengono*) **venivano** costruiti degli omini e dei ricci fatti di castagne, **si realizzavano fori precisi con un trapano per bambini (umgestellt)** (8), (*per realizzare i, e degli stuzzicadenti*) **per inserire fiammiferi** che in genere si spezza**va**no o cad**eva**no continuamente. Poi, dopo pochi giorni, i ricci e gli omini invecchia**va**no (9) in maniera deludente, diventando rugosi e sgradevoli. Ho letto per la prima volta **dei marroni** nel mio libro per bambini preferito „La piccola strega" di Otfried Preußler. Ancora oggi ho in mente l'immagine di un omino **gobbo, molto** raffreddato che starnutisce in un (*casetta di castagne*) (10) **cappannino** con una stufetta a legna. L'omino regala alla piccola strega un sacchetto di **marroni** e si lamenta del suo brutto raffreddore e del fatto che si bruciasse sempre le dita (*vicino alle castagne*) **con i marroni bollenti** (11)**.**

[Als Kind kannte ich keine Maroni, nur Kastanien, die ich bis heute begeistert sammle, weil ich die unterschiedlichsten Formen und die spiegelglatte, tiefbraune Oberfläche so mag. Jedes Jahr wieder wurden Kastanienmännchen und -igel gebastelt, mit einem Kinderbohrer emsig Löcher gebohrt und Streichhölzer hineingesteckt, die entweder abbrachen oder ständig herausfielen. Nach wenigen Tagen alterten zudem Igel und Männchen enttäuschend, wurden runzlig und unansehnlich. Von Maroni hörte ich zum ersten Mal in meinem Lieblingskinderbuch *Die kleine Hexe* von Otfried Preußler. Bis heute erinnere ich mich an ein buckliges, schwer erkältetes Männchen, das in einer Maronibude mit Bullerofen steht und vor sich hin niest. Es schenkt der kleinen Hexe eine Tüte Maroni und beklagt sich über seinen fürchterlichen Schnupfen und darüber, dass es sich ständig die Finger an den heißen Maroni verbrennt.]

(6) Die Übersetzerin kannte den Unterschied zwischen „marroni" und „castagne" nicht: Im Italienischen sind „marroni" die großen Esskastanien und „castagne" die kleinen, aber das Wort „castagne" wird auch für die Rosskastanien verwendet, die man nicht essen kann. Es war nicht ausreichend recherchiert worden. Davon abgesehen, steht im deutschen Ausgangstext nicht, dass sie keine Kastanien essen konnte, sondern dass sie keine Ess-Kastanien kannte. Mangelnde Recherche.

(7) Der Ausdruck „marroni" wurde durchweg anstelle von „castagne" gebraucht, wenn es sich um Rosskastanien handelte. Dies musste also im

ganzen Text korrigiert werden. Dieser Fehler ergab sich aus dem vorhergehenden Fehler.

(8) In diesem Satz war eine Umstellung nötig, damit der Satz verständlich wurde. Mangelnde Textrevision.

(9) Die im Italienischen sehr streng geregelte Zeitenfolge (Consecutio temporum) verlangt in diesem Fall ein Präteritum. Grammatische Zwänge.

(10) Die Übersetzerin konnte nicht ausdrücken, was im deutschen Ausgangstext gemeint war. Vermutlich lag das daran, dass in Deutschland die Verkäufer von Esskastanien in kleinen Holzhütten sitzen, dies aber in Italien nicht allgemein bekannt ist. Daher hat die Studentin nicht verstanden, worum es sich im Text handelt und somit auch falsch übersetzt. Es handelt sich also wieder um ein Verständnisproblem. Mangelnde Recherche.

(11) Hier handelt es sich um eine fehlerhafte Zieltextformulierung: Die Kastanienverkäufer verbrennen sich nicht in der Nähe der Kastanien, sondern an den Kastanien. Also wurde auch dieser Punkt korrigiert. Fehlerhafte Syntax.

4.1.3. Pretzel – Brezel

(*Come da molti anni integrata completamente a Monaco – a mio parere – con successo da molti anni, mi chiedo come si possano crescere i bambini senza pretzel, quando è la prima cosa che i piccoli mettono tra le loro mascelle sdentate. Così comodo da tenere in mano e rigirarlo, lo possono*) **Come Monacense integrata ormai da molti anni e, a mio avviso, con successo,** (12) **mi chiedo come si fa a crescere i figli senza brezel** (13). **La prima cosa che i piccoli si mettono tra i denti è un brezel: sono così facili da tenere in mano, da** succhiare e rosicchiare per ore. (*Rapidamente*) **Svelto,** un **brezel** in mano – non c'è miglior sostituto del ciuccio **o consolazione più efficace.** (*ed un conforto più rapido di un buon pretzel.*)

[Als seit vielen Jahren total und – wie ich meine – erfolgreich integrierte Münchnerin frage ich mich, wie man Kinder ohne Brezn großziehen kann, wenn doch das Erste, was sich die Kleinen zwischen ihre fast noch zahnlosen Kiefer stecken, eine Brezn ist, die man so praktisch halten und schwenken und an der man stundenlang saugen und nagen kann. Schnell eine Brezn auf die Hand – es gibt keinen besseren Schnullerersatz und schnelleren Trost als eine richtig gute Brezn.]

(12) Der ganze Satz war komplett verdreht, einige Formulierungen wurden wiederholt, der Satz war unverständlich, daher musste er umformuliert werden. Fehlende Textrevision.

(13) Statt der ungewöhnlichen Schreibweise „Pretzel" wurde die im Italienischen gängigere Form „Brezel" gewählt. Mangelnde Recherche.

4.1.4 (Siamo ancora uniti?) Siamo fuori di testa? (14)

Mi dispiace infastidirvi, ma il tema del latte **non mi dà pace**. Quando ci siamo trasferiti in campagna molti anni fa, i nostri vicini erano **contadini** produttori di latte **con** una ventina di mucche, tra cui Rosi, Berta e Flora. Quando la sera (*uscivano*) **tornavano** (15) dal pascolo, le mucche sembravano abbastanza felici. Il nostro latte fresco ci arrivava direttamente dalla contadina che conosceva bene (*le sue*) **ogni singola mucca sua** (16). I **vitellini** (17) stavano accanto alle loro madri, e quando crescevano la produzione di latte diminuiva naturalmente, le madri si prendevano una pausa. Per quanto tempo, non l'ho chiesto in quel momento. Da ragazza di città, non capivo che una mucca ha il latte solo quando partorisce. Ogni mattina, quando arrivava il camion del latte, mi rigiravo nel letto, ed ero contenta di non essere una contadina. Il prezzo del latte andò a picco, sempre più agricoltori (*rinunciavano*) **abbandonavano le loro terre** (18)**,** e le mucche sparivano dal villaggio. Non c'era più (*un*) **nessun** muggito flebile, non c'era più (*la*) **nessuna** carovana delle mucche la sera, **non c'era più latte fresco, non si trovavano più gli escrementi fumanti delle mucche sulle strade**. (*Niente sterco di mucca fumante sulla strada.*)

[Sind wir noch ganz dicht?

Tut mit leid, wenn ich Sie nerve, aber das Thema Milch treibt mich erneut um. Als wir vor vielen Jahren aufs Land zogen, waren unsere Nachbarn Milchbauern mit etwa zwanzig Kühen, die Rosi, Berta und Flora hießen. Wenn sie abends von der Weide kamen, wirkten sie ziemlich müde und glücklich. Von der Bäurin, die all ihre Kühe ganz genau kannte, bekamen wir frische Milch. Die Kälbchen standen neben ihren Müttern, und wenn sie größer wurden und die Milchleistung naturgemäß nachließ, bekamen die Mütter eine Pause. Wie lange, habe ich damals nicht gefragt. Dass eine Kuh nur Milch gibt, wenn sie kalbt, habe ich als Stadtkind nicht kapiert. Jeden Morgen, wenn der Milchwagen kam, drehte ich mich noch einmal im Bett um, froh, keine Bäurin zu sein. Der Milchpreis sank und sank, immer mehr Bauern gaben auf, die Kühe verschwanden aus dem Ort. Es gab kein leises Muhen mehr, keine Kuhkarawane am Abend, keine frische Milch mehr, keine dampfenden Kuhklackse auf der Straße.]

(14) Der Titel war komplett unverständlich, statt einer tiefergehenden Recherche, die sicherlich zur richtigen Übersetzung der Redensart geführt hätte, war jedoch eine unverständliche Übersetzung geliefert worden. Fehlende Recherche.

(15) Die Perspektive ändert sich, wenn man das Verb „uscire" statt „tornare" benutzt. Ein Genauigkeitsfehler.

(16) Es ist etwas anderes, ob ich jede einzelne Kuh kenne oder ob ich alle Kühe kenne. Fehlende Genauigkeit.

(17) Fehlende Lexik: Das Wort „vitello" wurde nicht verwendet.

(18) Unklare Zieltextformulierung durch falsche Wortwahl: Wenn in diesem Zusammenhang das Verb „rinunciare“ gebraucht wird, dann ist der Text im Italienischen unverständlich. Lexikalischer Fehler.

Wie man an diesen kurzen Textausschnitten sehr gut sehen kann, entstammt nur ein geringer Teil der Übersetzungsfehler aus dem lexikalischen (zwei Fehler, Nr. 17 und 18) oder grammatischen Bereich (zwei Fehler, Nr. 4 und 9). Überraschenderweise entstanden die meisten Fehler in den vorgestellten Textpassagen durch mangelnde Recherche (Nr. 1, 7, 10, 13, 14) und mangelnde Textrevision (Nr. 2, 3, 8, 12). Außerdem finden sich in den Textausschnitten zwei Fehler, die durch fehlerhafte Syntax (Nr. 5, 11) entstanden sind, sowie zwei Genauigkeitsfehler (Nr. 15, 16).

Die beiden Hauptfehlerquellen liegen also in der mangelnden Recherche sowie in der mangelhaften Textrevision. Laut Nord (2010: 130) klagen viele Lehrende in der Translationsdidaktik über mangelnde Recherchierkompetenz der Studierenden. Im vorliegenden Fall kann man davon ausgehen, dass es sich lediglich um fehlendes Engagement der Studierenden handelt, da die Recherchekompetenz während des Unterrichts ausführlich geübt worden war und somit alle Studierenden in der Lage sein mussten, die schwierigen Textstellen korrekt aufzulösen.

Das Problem der fehlerhaften Syntax sollte jedoch zu denken geben: Kann es sein, dass es den Studierenden selbst auf dieser Stufe zum Teil an schriftsprachlicher Kompetenz fehlt? Schriftsprachliche Kompetenz in der Muttersprache gilt bekanntermaßen als eines der Kriterien, die in Eignungsfeststellungen vor Aufnahme des Übersetzerstudiums abgefragt werden (Nord 2010: 134). Dass fehlerhafte Syntax auf diesem Niveau überhaupt noch auftritt, zeigt, wie wichtig ein Eignungstest zur Zulassung zu einer derartigen Lehrveranstaltung wäre: Nicht alle Studierenden haben das Zeug zum Übersetzen. Das liegt oft auch an mangelnder Schreibkompetenz im Italienischen.

Beeindruckend ist an dieser kurzen Zusammenschau vor allem auch die Tatsache, dass die eigentlichen Probleme nicht auf der grammatikalischen Ebene liegen. Es hat also relativ wenig Sinn, sich hauptsächlich auf die Behandlung einzelner Grammatikpunkte zu konzentrieren, so wie es im traditionellen Übersetzungsunterricht häufig praktiziert wird. Natürlich müsste man zu diesem Punkt noch weiterführende Studien anstellen, die vorliegenden Textausschnitte geben lediglich einen groben Anhaltspunkt und eine erste Einschätzung bezüglich dieser Problematik.

5. *Ausblick*

Es wäre wünschenswert, wenn in Zukunft möglichst viele Universitäten derartige Projekte durchführen würden, weil die Studierenden durch die

praktische Übersetzungsarbeit sehr viel lernen können und mehr Spaß an ihrer Ausbildung haben als bei der traditionellen Herangehensweise.

> Durch die Realisierung einer Reihe von komplexen gemeinschaftlichen Projekten (. . .) erleben Studierende viele verschiedene authentisch situierte und multi-dimensionale Lernsituationen in realen (nicht nur realistischen) Arbeitsbedingungen. Diese Lernsituationen initiieren und fördern die Entwicklung übersetzerischer Kompetenz durch unmittelbare, persönliche Erfahrungen. Zusätzlich erhalten die Studierenden Unterstützung von sogenannten *Peers* (Team-Mitglieder des Projekts),dem Lehrenden' (der eher als Betreuer, Helfer, Bezugsperson und Mentor und weniger als Wissensvermittler agiert) (. . .). Das übergeordnete Ziel meines Ansatzes ist das *Empowerment* der Studierenden. (Kiraly 2013: 13 f.)

Außerdem können die Studierenden mithilfe dieser Übersetzerwerkstätten nach Abschluss der Universität bereits eine eigenständige Publikation vorweisen, was es ihnen erleichtern dürfte, eine Arbeit zu finden. Hierzu kommt noch der kulturelle Gewinn, der durch die Publikation der Übersetzung für das italienische Publikum entsteht. Alles in allem handelt es sich also bei solchen Übersetzerwerkstätten um eine Form der Projektarbeit, die allen nützt: den Studierenden, den Lehrenden und den Leserinnen und Lesern in Italien. Von daher bleibt zu hoffen, dass mit der Zeit auch immer mehr Verlage an diesen Initiativen teilnehmen, damit der Zugang zum Buchmarkt für derartige Übersetzungen leichter möglich wird.

Bibliographie und Sitographie

CNR (Consiglio Nazionale delle Ricerche): *Linci, Lingua delle città*: https://www.cnr.it/it/banche-dati-istituti/banca-dati/439/linci-lingua-delle-citta.

Delius, Friedrich Christian: *Due minuti con Paul McCartney*. A cura di Susanne Lippert. Florenz: Le Lettere 2020.

Dörrie, Doris: *Die Welt auf dem Teller. Inspirationen aus der Küche*. Zürich: Diogenes 2020.

Eco, Umberto: *Dire quasi la stessa cosa*, Milano: Bompiani 2003.

Hansen-Schirra, Silvia / Kiraly, Don (Hgg.): *Projekte und Projektionen in der translatorischen Kompetenzentwicklung,* FTSK Publikationen des Fachbereichs Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Germersheim, Reihe A - Abhandlungen und Sammelbände, Bd. 61. Frankfurt/M.: Lang 2013.

Kadrić, Mira / Kaindl, Klaus: *Berufsziel Übersetzen und Dolmetschen*. Tübingen: Narr Franke Attempto Verlag 2016.

Kempowski, Walter: *Lei ha mai visto Hitler*? A cura di Raul Calzoni. Palermo: Sellerio 2015.

Kiraly, Don: Das Kultivieren einer Translationsdidaktik – Eine fraktale Perspektive. In: Hansen-Schirra, Kiraly, Projekte und Projektionen in der translatorischen Kompetenzentwicklung, FTSK Publikationen des Fachbereichs Translations-, Sprach- und Kulturwissenschaft der Johannes Gutenberg-Universität Mainz in Germersheim, Reihe A - Abhandlungen und Sammelbände, Bd. 61, 2013, S. 11– 32.

Kußmaul, Paul: *Verstehen und Übersetzen, Ein Lehr- und Arbeitsbuch*, 3., überarbeitete u. erweiterte Auflage, Tübingen: Narr 2015.

Mebus, G.: *Sprachbrücke. Deutsch als Fremdsprache*, Bd. 2, München: Klett 1989.

Menasse, Eva: *Peccati capitali veniali*. A cura di Susanne Lippert. Milano: Mimesis 2021.

Millischer, Margret: Arbeitsfeld Literatur. In: Kadrić, Mira / Kaindl, Klaus (Hgg.) *Berufsziel Übersetzen und Dolmetschen*, Tübingen: Narr Franke Attempto Verlag 2016.

Nord, Christiane: *Fertigkeit Übersetzen. Ein Kurs zum Übersetzenlehren und -lernen*. Bundesverband der Dolmetscher und Übersetzer e. V. (BDÜ). Berlin 2010.

Nord, Christiane: *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse.* Tübingen: Groos [4]2020.

Özdamar, Emine Sevgi: *Il cortile nello specchio. Bicicletta sul ghiaccio. Der Hof im Spiegel. Das Fahrrad auf dem Eis*. Testo tedesco a fronte. A cura di Stefania Sbarra. Venezia: libreria editrice Cafoscarina 2018.

Rösler, D.: Kooperativ statt lehrerzentriert! Ein Beispiel für kooperativen Übersetzungsunterricht. In: *Übersetzen im Deutschunterricht. Fremdsprache Deutsch. Zeitschrift für die Praxis des Deutschunterrichts*, 23, 2000, S. 19–24.

Sampaolo, Giovanni (Hg.): *Quarantadue scrittrici e scrittori dell'Austria di oggi.* Roma: Artemide 2020.

Schwitters, Kurt: *Piccole storie Dada*. A cura di Renata Gambino. Catania: Villaggio Maori 2019

Stadtverwaltung Ilmenau (Hg): *Ilmenau himmelblau. Wanderers Nachtlied. Johann Wolfgang von Goethe*, Erfurt 2020. https://www.ilmenau.de/media/englisch_wandrers_nachtlied.pdf.

Stephan, Felix: Alexander Fest wechselt zu dtv. Der langjährige Rowohlt-Chef wird beratender Verleger. In: *Süddeutsche Zeitung*, 6. August 2021. https://www.sueddeutsche.de/kultur/alexander-fest-rowohlt-barbara-laugwitz-dtv-1.5375692

Stolze, Radegundis: *Übersetzungstheorien, Eine Einführung*. Tübingen: Narr 2005.

Widmer, Urs: *Top Dogs*. A cura di Daniele Vecciato. Milano: Mimesis 2013.

„*A volte sogniamo di essere libere" Il lavoro forzato alla Siemens nel lager femminile di Ravensbrück*. A cura di Raul Calzoni e Ambra Laurenzi. Milano: Franco Angeli 2020.

Übersetzung eines experimentellen Romans aus der Muttersprache in die Zweitsprache am Beispiel von Elfriede Gerstls Roman *Spielräume*

Dagmar Winkler Pegoraro (Padua)

Abstract: Elfriede Gerstl (1932–2009) konnte als Jüdin in Wien von 1938–1945 nur in Verstecken überleben, mit geringer Kommunikationsmöglichkeit, was die Autorin prägte. Sie wurde von der Wiener Gruppe beeinflusst und gehört zu den „Fortsetzern der Wiener Gruppe", zusammen mit Autoren wie Heimrad Bäcker, Elfriede Czurda, Reinhard Prießnitz, Hansjörg Zauner. Experimente mit Sprache und Literatur und Innovationslust kennzeichnen diese Autoren und kommen in allen Werken Gerstls zum Ausdruck: vor allem im experimentellen Roman Spielräume. Den Roman aus der Muttersprache in die Zweitsprache zu übersetzen wurde zu einer sprachlichen und kulturellen Herausforderung.

Keywords: Elfriede Gerstl, Experimenteller Roman, Literarische Übersetzung, Muttersprache und Zweitsprache, Weltwissen.

1. *Elfriede Gerstls „Spielräume": Entstehungs- und Publikationsgeschichte*[1]

- Elfriede Gerstl, Wien 1932–Wien 2009
- Produktionsperiode des Romans: 1960er Jahre
- Orte der Handlung: Wien und Berlin
- Zeit der Handlung: 1964–1968
- Protagonistin: Grit, 28 Jahre, Wienerin

Den Roman *Spielräume* zu übersetzen war eine Herausforderung, die ich angenommen habe, nachdem in meiner Dissertation für das Doktorat in Deutscher Philologie an der Universität Wien (Betreuer Wendelin Schmidt-Dengler) vor allem Elfriede Gerstl behandelt worden war: *Elfriede Gerstl: „Sprache(n). Spiele. Spielräume". Experimentelle Literatur in Österreich*, 1999 (Kopie in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien). In diesem Kontext konnte ich Gerstl persönlich kennenlernen und viele Aspekte zum Roman mit ihr diskutieren. Die Aktualität und „Frische" von *Spielräume*, die Heimrad Bäcker

1 Alle im Folgenden zitierten Stellen aus dem Roman berufen sich auf die Neuauflage von 1993.

ihr im Nachwort zur Neuauflage von 1993 attestiert, hat dazu angeregt, diesen Roman im dritten Jahrtausend ins Italienische zu übersetzen.

Gerstl, schon in den 1950er Jahren aktiv, erhielt 1964 ein Stipendium des Literarischen Kolloquiums Berlin für vier Monate, aus denen vier Jahre – von 1964 bis 1968 – zwischen Wien und Berlin wurden. Die Erfahrungen jener Jahre werden im Roman aufgearbeitet: Die Protagonistin ist „Grit, 28 Jahre alt, Zwilling“ (S. 10). Gerstl ist am 16. Juni 1952 geboren und ganz klar zeigen sich hier autobiographische Züge, es wird die „Gerstl-Welt von A bis Z, 1. Band“ (S. 60) beschrieben. Die Protagonistin könnte auch „Greti, Gerti, Gundl“ (S. 94) heißen, wichtig ist für Gerstl der „weibliche Blick“ sowie „Selbstäußerung, Selbstdarstellung, dem sich klar werden von Problemen, dem Wunsch nach Kontinuität und Entwicklung, und vieles andere“, wie mir Gerstl in einem Brief, datiert Wien, 4. April 1994, mitteilte.

Grundlegend für Gerstl und ihren Roman war der Einfluss der Wiener Gruppe mit Autoren wie Friedrich Achleitner, Hans Carl Artmann, Konrad Bayer, Gerhard Rühm und Oswald Wiener. Die Autorin hat aber, wie schon angedeutet, „einen anderen Blick auf die oftmals gleiche Problematik, nämlich einen weiblichen Blick“ (ebd.). Gerstl erklärte dann in einem Gespräch, das ich in Wien mit ihr geführt hatte, dass sie nicht „unbedingt“ an Artmann gedacht habe, als sie ihrem Roman den Titel *Spielräume* gab, denn Artmann verband diesen Begriff mit der Notwendigkeit, die ästhetische Werteskala zu erweitern, um moderne Kunst beurteilen zu können.[2] Gerstl hingegen hatte den Wunsch, dem Leser eine „Vielfalt von Bewegungsmöglichkeiten anzubieten, um auf diese Weise jedem Einzelnen zu erlauben, seinen eigenen Spielraum zu finden“ (14. Juni 1995). Oswald Wiener, im Roman auf Seite 35 mit „Ossi“ erwähnt, schien Gerstl das „Gehirn“ der Gruppe zu sein. Sie gibt zu, dass ihr Roman von Wieners Roman *die verbesserung von mitteleuropa*[3] beeinflusst sei, charakterisiert von „Sprachzweifel, Positivismuskritik, erkenntnistheoretischen Grundfragen, kybernetischen Spitzfindigkeiten und Max Stirners Individualanarchismus“. (Gerstl, Kleiderflug, 1995: S 27–52, 50) Die Autorin ist auch von Bayers Roman *der sechste sinn* von 1966 (Rowohlt) beeinflusst, einem Roman von „strukturalem Geist durchzogen“, den sie „osmotisch-emotional“ in sich aufgenommen habe wie eine „Droge“. Und sie bewunderte Bayers Ironie und „Witzigkeit“. (*Kleiderflug*, S. 29)

2 Über die „beliebigkeit von wertmaßstäben“ und „ästhetischem programmpunkt“ spricht außer Artmann auch Rühm in *Die Wiener Gruppe*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1967: S. 13–15; dazu auch Winkler, 1991: S. 588–599 und Siegfried J.Schmidt, 2001: S. 106–124.

3 Der Roman wurde ab 1965 in Fortsetzungen in der Literaturzeitschrift „manuskripte“ veröffentlicht: N. 13–15 (1965), N. 16–17 (1966), N. 19–20 (1967), N. 21 (1968), N. 22–25 (1969), dann als Buch gedruckt bei Rowohlt.

Auch der Einfluss von Sprachphilosophen war wichtig für Gerstl. Auf Seite 54 sagt sie zu Ludwig Wittgenstein:

> alles wie immer
>
> sagt Grit und denkt an Wittgenstein, den sie gelesen hat, und an die Schwierigkeiten bei Auskünften und Übereinkünften und das Fehlen von Voraussetzungen zum Verständnis weitaus weniger exotischer und verzwickter Sachlagen.

Von Georg Bendl wird auf den Seiten 30, 76, 81 gesprochen, die Autorin bezieht sich dabei auf den Sprachphilosophen Georg Jànoska (1924–1990), der auf die Sprachüberlegungen und Experimente der Wiener Gruppe großen Einfluss hatte.[4] Auf Seite 74 wird Noam Chomsky kurz erwähnt und auf Seite 55 schreibt sie, indem sie auf Goethes *Faust* anspielt: „ich weiß, des Pudels Kern bleibt, wo er ist, und, frage ich mich, wäre ich denn glücklicher wenn er treffbar wäre".

Was die Publikationsgeschichte des Romans betrifft, war 1969 der Verlag Rowohlt an der Veröffentlichung des Romans interessiert, aber das Manuskript war zu kurz und schwierig in ein traditionelles Klischee einzuordnen. Gerstl sollte die Story erweitern, aber für sie war *Spielräume* ein abgeschlossenes Kapitel, ein Experiment (dazu Wimmer 1998: S. 41–50). Erst zehn Jahre später erschien der Roman im Verlag „edition neue texte", Linz; die Auflage von 1977 hatte 98 Seiten, das Nachwort schrieb Andreas Okopenko. 1993 erschien eine Neuauflage, 99 Seiten, beim Grazer Verlag Droschl,[5] Nachwort von Heimrad Bäcker. 2012 begann der Literaturverlag Droschl mit der Gesamtausgabe von Gerstls Werken in 5 Bänden, *Spielräume* erschien in Band 1, bei kleinem Druck wurden es 78 Seiten (S. 93–172).[6]

Am 24. Februar 2007 wurde der von mir ins Italienische übersetzte Roman mit dem Titel *Spazi per giocare con la mente. Romanzo* veröffentlicht, bei Rückübersetzung wäre der Titel „Gedankenspielräume". Die Erweiterung des Titels auf Italienisch schien auch dem Verleger Luigi Perosini den Inhalt des Romans besser zu charakterisieren. Das Vorwort von Elfriede Jelinek *Una*

4 Der Nachname Bendl geht auf den Mädchennamen der Ehefrau, Judith Bendl zurück. In den 1950er und 1960er Jahren war Jànoska als Sprachphilosoph in Graz und Österreich für eine linksgerichtete Intellektuellengruppe sehr wichtig, er beeinflusste die Wiener Gruppe, auch die Grazer Gruppe mit ihrem Zentrum „Forum Stadtpark". Ich hatte die Gelegenheit Jànoska persönlich bei Sprachdiskussionen in Graz kennenzulernen und blieb mit ihm in Verbindung.

5 Der Literaturverlag wurde 1978 von Max Droschl gegründet, wobei Bäckers „edition" übernommen und Gerstls Roman neu aufgelegt wurde (so Annette Knoch per e-mail am 30. August 2021).

6 Von 2012 bis 2017 Gesamtausgabe in 5 Bänden, 1.703 Seiten, ohne Inhaltsverzeichnisse und Nachworte der Herausgeber.

tra le cose più difficili/Das ist das Schwerste wurde zweisprachig gedruckt (S. 9–11). Die Einführung von Fausto Cercignani hat den Titel *Il gioco più serio* (Ein sehr ernstes Spiel; S. 13–17). Um Gerstls Experimente mit der Sprache und ihre „Gedankensprung- und Wortspieltechnik“[7] mit Manipulationen von Redewendungen, Sprichwörtern, „formulaic sentences“ und “chunks“ zu übersetzen, waren mehr Worte als im Deutschen notwendig, deshalb wurde der Roman der italienischen Auflage bei Normaldruck – mit Fußnoten – 150 Seiten lang, Aus heutiger Sicht wäre ein Großteil der Fußnoten in den Text einzufügen, wie das zur Zeit in vielen übersetzten literarischen Texten bemerkbar ist, um den Handlungsstrang so wenig wie möglich zu unterbrechen; das bedeutet aber auch beachtliche Verantwortung für den Übersetzer, denn der ursprüngliche Inhalt darf keinesfalls zu große Änderungen erfahren.

Zu den 150 Seiten Text kommen 30 Seiten Fotoalbum mit Biographie: 19 Fotografien wurden von Gerstl zur Verfügung gestellt, die Didaskalien dazu mit Gerstl in den Jahren von 2004 bis 2006 besprochen. Die Treffen mit der Autorin fanden immer in zentralen Wiener Cafés statt, wo Gerstl Stammgast war; keine Tonbandaufzeichnungen waren erlaubt, nur Notizen auf einem Schreibblock.

2009 sollte Gerstl der Premio Roma verliehen werden: ein Literaturpreis für lebende ausländische Autoren, deren Werk ins Italienische übersetzt wurde, aber Gerstl starb schon am 9. April 2009. Der Roman erhielt dennoch am 16. Juli 2009 bei der Preisverleihung in Ostia eine Nomination. Am 16. März 2007 wurde Gerstls Roman *Spazi per giocare con la mente* an der Universität Padua vorgestellt, die Vorträge hielten – ich selbst war Moderatorin – die Germanisten Fausto Cercignani und Wendelin Schmidt-Dengler.

1.1 Überlegungen zu Entstehungs- und Publikationsgeschichte des Romans „Spielräume“

Das bisher Besprochene lässt drei wichtige Punkte erkennen:

- Zwischen der Entstehungs- und Publikationsperiode liegen fast zehn Jahre.
- Der Roman ist sehr kurz: 98 Seiten in der Erstausgabe, eine Seite mehr in der Neuauflage, bei kleinerer Druckgröße der Buchstaben 78 Seiten in der Gesamtausgabe.
- Für die Übersetzung ins Italienische waren bei normaler Druckgröße 150 Seiten notwendig und 47 Fußnoten.

Zu der Tatsache, dass der Roman ohne Zweifel kurz ist, kommt noch eine optische Unterteilung an verschiedenen Stellen hinzu mit dem Ziel einer

7 Vgl. Winkler 1996 u. 1999: *passim*.

Evidenzierung; nach den von der Autorin bestimmten Paragraphen gibt es keinen Punkt, sondern Zeilensprung, so entstehen Leerzeilen. Es ist nicht einfach, die verschiedenen Sätze zu identifizieren, es gibt Interpunktionszeichen, aber nur sieben Punkte im Roman, zwei davon stehen am Ende. Trotz der Kürze und des ziemlich einfachen Handlungsstrangs werden sehr viele Themen berührt, die zu unendlich vielen Überlegungen und Vertiefungen führen. Die Autorin beschreibt keine fiktive Welt, in der man den Alltag vergessen kann, sondern konfrontiert uns andauernd mit im Alltag vorkommenden Problemen und Ideologien. Ironie, Sprachspiele, optische Anordnungen und Unterbrechungen führen oft zu Irritationen. Eben diese Faktoren sind der Grund der verspäteten Veröffentlichung. Der Schriftsteller Okopenko definiert im Nachwort der Erstausgabe Gerstl als „U-Boot-Phänomen", weil sie als Jüdin ihre Jugend nicht wirklich gelebt hatte und keine „überlebende Anne Frank" werden wollte: von 1938 bis 1945 lebte Gerstl versteckt in Wien in verschiedenen Wohnungen und war „radikal vom Alltagsleben ausgeschlossen", beherrscht von „Versteck. Vernichtungsgefahr. Angst. Sterbensangst. Deportationsangst. Angst vor Stiefeln und Männerschritten." (Rybarski 1990). Wirklichkeit bedeutete nur ein „Riss in der Verdunkelungsgardine", sagt dazu Elfriede Jelinek 1993.

Als Gerstl 1945 mit 13 Jahren zum ersten Mal zur Schule ging, hatte sie fast verlernt zu kommunizieren; bis in die achtziger Jahre lebte sie in verschiedenen Untermietszimmern. (Gerstl, Kleiderflug, 1995: S. 59–63) Diese Entbehrungen erklären Gerstls Wissensdurst, ihre Lebenslust, ihre innere Unruhe, ihre Vorliebe für Cafés und andere Treffpunkte; Sozialisieren und Kommunizieren wurden grundlegend und lebenswichtig; sie war aufgeschlossen für alles Neue, intellektuell immer in Bewegung und behandelte Themen und Ideologien mit Skepsis:

> red ich mit Reaktionären drängts mich aus der äußersten linken Ecke zu argumentieren, sitz ich mit Linken, zwickts mich, zum Beispiel ihre Praxis zu kritisieren, die durch die Theorie nicht gerechtfertigt ist, wohin mit einem, der in allem den Wurm sieht (S. 72).

Bäcker sagt 1993 im Nachwort zu *Spielräume*, dass „Gerstls Buch, Ende der sechziger Jahre geschrieben, neu und frisch ist nach so langer Zeit [. . .], ein Stück lebendiger Existenz" (S. 102). Eben diese Aktualität und „Frische" lassen *Spielräume* im dritten Jahrtausend so interessant werden, nicht nur, weil der Roman ein Zeugnis der Tendenzen und Ideologien der 1960er Jahre ist, sondern auch weil viele dieser Tendenzen und Ideologien in der multimedialen Ära zum täglichen Leben gehören. Gerstls Werk kann den Kriterien eines „Hyperromans" im Sinne von Italo Calvino entsprechen, der in *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend* von sechs wichtigen Punkten für einen Roman im dritten Jahrtausend spricht: Leichtigkeit, Schnelligkeit,

Genauigkeit, Anschaulichkeit/Sichtbarkeit, Vielschichtigkeit/Vielseitigkeit und consistency. Letzteres von Calvino nur auf Englisch angeführt, könnte mit „Kompaktheit" oder „Dichtigkeit" übersetzt werden.[8] Alle von Calvino genannten Kriterien können auf Gerstl zutreffen,[9] worauf auch Cercignani in der Einleitung zum Roman auf Italienisch hinweist. (2007: S. 16–17) Gerstl selbst definiert ihren Roman als „Montageroman" in *Kleiderflug* (S. 45).

Im folgenden Abschnitt sollen einige der Schwierigkeiten, einen Roman wie *Spielräume* zu übersetzen, eingehender betrachtet werden.

2. Übersetzung des Romans „Spielräume" aus dem Deutschen in die italienische Zweitsprache:

mit allem
ist alles mit allem
alles mit allem ist
mit alles mit allem in Beziehung
ist (S. 7)

„Alles ist mit allem in Beziehung" ist das Leitmotiv von Gerstls Roman, die Autorin will mit Sprache und Sprachregistern, Literatur und Literaturgattungen experimentieren, spielen; auf Seite 33 sagt sie dazu: „Stichwort: Sprache(n) Spiele". Schon die kurzen Zeilen zu Beginn zeigen, dass es eine sprachliche, multikulturelle, kognitive, inferenzielle und literarische Herausforderung bedeutet, den Roman *Spielräume* zu übersetzen. Der Muttersprachler hat einem Übersetzer aus der Zweitsprache in die Muttersprache gegenüber den Vorteil, tief mit seiner Sprache, Sprachregistern, Umgangssprache, Dialektformen verbunden zu sein und alltägliche und kulturelle Traditionen und Evolutionen erlebt und gelebt zu haben; aber mit mühsamer sprachlicher und kultureller Detailforschung muss versucht werden, den Text so in die Zielsprache zu übertragen, dass er ohne Schwierigkeit gelesen werden kann. Für den Roman *Spielräume* war nicht nur der Austausch mit italienischen Muttersprachlern notwendig, sondern auch zahlreiche Gespräche mit der Autorin waren von Wichtigkeit: da Gerstl keinen wirklichen

8 Italienische Erstauflage 1988; die hier zitierte Ausgabe *Lezione americane. Sei proposte per il nuovo millennio* ist von 2002 (Milano: Mondadori). Was die deutsche Übersetzung *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard Vorlesungen*, 1991 (München/Wien: Hanser) betrifft, ziehe ich in Bezug auf Gerstls Roman „Sichtbarkeit" der „Anschaulichkeit" vor und „Vielseitigkeit" der „Vielschichtigkeit".

9 Mit zahlreichen Beispielen erläutert in Winkler 1996: S. 76–80; 1999: S. 70–71; 2006: 132–137; 2009: S. 156–158.

Handlungsstrang in ihrem Roman entwickelt, war es in den Jahren von 2004 bis Ende 2006 von großer Hilfe, die verschiedenen Ebenen und Bezüge, die Gerstl beschreibt, zu erfühlen, mitzuerleben und durch Diskussion mit der Autorin zu erfassen.

Die Schwierigkeiten der Übersetzung sind auch der Grund dafür, dass von Gerstl außer dem Roman *Spielräume* und der Gedichtsammlung *Assortimento viennese-Wiener Mischung* von 2008, aber auch von der Wiener Gruppe und „Fortsetzern der Wiener Gruppe", zu der Gerstl gehört, nur wenige Werke in andere Sprachen übersetzt wurden. Von Gerstl gibt es auch eine Tonbandaufnahme mit ihrer Stimme von 2013, *A bissal gfiacht a Bissal gfreid*. . ., von Michael Dak ins Hebräische übersetzt. Notwendige Voraussetzung für die Übersetzung diesbezüglicher Werke ist eine tiefgehende Forschungsarbeit, die Kompetenzen, Fähigkeiten, Kenntnisse und Weltwissen verlangt; dazu kommen noch Liebe für die Muttersprache, die neue Sprache und der Wunsch, interessante Werke anderen Kulturen nahe zu bringen.

Der diesbezügliche Übersetzungsprozess hat gezeigt, dass das interaktive Zusammenspiel von Kompetenzen, Fähigkeiten, Kenntnissen und Weltwissen für Übersetzungen aus der Muttersprache in die neue Sprache Allgemeingültigkeit annehmen könnte. Die folgenden Abschnitte sollen darüber eingehender Aufschluss geben.

3. Kompetenzen für literarische Übersetzungen aus der Muttersprache in die Zweitsprache

Von grundlegender Wichtigkeit ist die Sprach- und Grammatikkompetenz, auch als Sprach- und Grammatikbewusstheit definiert, in Ausgangs- und Zielsprache. In zeitgenössischen literarischen Werken finden sich oft originelle neugebildete Komposita, die zu tiefgehenderen Überlegungen führen, sie müssen mit Originalität in die neue Sprache übertragen werden; dazu einige Beispiele aus Gerstls Roman:

> Sparstrumpfmentalität 93, Schwammerlsucherinstinkt 93/94, Trödelstieren 94, Fingerverzahnen 30, Gefühlsküche 52, Seelenkosmetik 36, Romantikhaserl 38, Seelenvoyerl 33, Globetrottel 70, Sauregurkenmänner 7.

Das folgende Beispiel kann als Rotationsassoziation[10] mit Alliterationen definiert werden:

10 Definition erstmals in Winkler 1996: S. 106; dann auch Winkler 1999: S. 94.

> der Kuchen wächst im Ofen, in der Küche wächst die Wärme, es wachsen die Gerüche, die Kohlehydrate, Fette, Säuren und Salze, die Analogieschlüsse. (S. 10)

Die phonetische Komponente ist für zahlreiche Autoren von großer Wichtigkeit – Zeugnis davon geben, um nur einige Beispiele zu nennen, Impressionismus, Expressionismus, Dadaismus – nicht nur um die Plastizität der Worte zu unterstreichen, sondern auch um die Interaktion zwischen synästhetischen und semantischen Effekten zu erproben. Schwieriger wird es, onomatopoetische Kreationen des Ausgangstextes im Zieltext wiederzugeben:

> auf, ab, im Kreis, der Gestank der Rauchsäulen, das Zischen und Spritzen von altem Öl, bei schönem Wetter geht ein Platzregen Krachmandeln nieder – knirsch-klick aber natürlich viel lauter. (S. 19)

oder auch an anderer Stelle „schlurf-schlurf und patsch in den Flur, eine Handvoll Einladungen, der Underground läßt bitten“ (S. 70).

Phonetisch kognitiv-inferenzielle Effekte können durch das Aufzählen von verschiedenen attributiven Adjektiven, zahlreichen Substantiven erzielt werden. Gerstl zum Beispiel zählt 98 Perfektpartizipien auf, abhängig von einer Präsenspassivkonstruktion, die nur zu Beginn zitiert wird: „es wird geschüttelt, genickt, gelacht, gestanden, gesetzt, gesessen, genippt, geknabbert, verschüttet, gefragt, gebröselt“ (S. 13), auf diese Weise können Parties und geselliges Beisammensein miterlebt werden.

Die wenigen hier zitierten Beispiele lassen erkennen, wie fundiert die Sprach- und Grammatikkompetenzen in beiden Sprachen sein müssen. Sprachbewusstheit impliziert Grammatikbewusstheit in Ausgangs- und Zielsprache, das tiefgehende Verstehen der facettenhaften Schattierungen der Grammatik kann als kreative Tätigkeit, als „ars grammatica“ angesehen werden: Grammatik, wenn dazu spezifisch stimuliert, regt synästhetisch alle Sinne für die Interaktion mit Prosodie an, Geist und Körper perzepieren die Fluidität, das phonetische Fließen der Worte eines Satzes, wodurch eine ästhetische Aktivität in Bezug auf die Grammatik ausgeübt und für Ausgangs- und Zielsprache sehr wichtig für korrektes Übersetzen wird.[11]

Diese Sprach- und Grammatikkompetenzen müssen sich interaktiv mit den Fähigkeiten, Kenntnissen und dem Weltwissen vereinen.

11 Ergebnisse eines Projekts „Interaktion zwischen Grammatik und Prosodie in der deutschen Sprache“, erweitert auf das Weltwissen. Dazu Winkler 2011: S. 147–155; 2012: S. 143–148; 2021: S. 215–232.

4. Fähigkeiten für literarische Übersetzungen aus der Muttersprache in die Zweitsprache

Die Fähigkeit, tiefes Sprachgefühl zu entwickeln, ist notwendig, um beide Sprachen kognitiv, inferenziell und synästhetisch erleben zu können; dafür sind Schulung und vertieftes Studium angebracht, um mit Sprachteilen, Worten, Sätzen und Grammatikkategorien experimentieren und im Endeffekt ein Zusammenspiel aller Sprachelemente realisieren zu können.

4.1 Aber auch Kommunikation und soziales Interesse sollen entwickelt, weiterentwickelt und gepflegt werden, wie auch unkonventionelles Denken: grundlegend dabei wird „Barrieren zu sich selbst abzubauen", wie der amerikanische Psychologe Dan Miller 1994 in dem Artikel *Barrieren zum Ich* feststellt. Um Gerstls Roman zu übersetzen, musste ich mich selbst einem diesbezüglichen Prozess unterziehen, um Vorurteile abzubauen, um höchste Toleranzakzeptanz zu entwickeln und ideologischen Überbau in beiden Sprachen zu vermeiden. Es ist wichtig, Abstand zum eigenen Ich zu finden, um sich sowohl empathisch mit den Protagonisten zu identifizieren als auch AutorenInnen zu verstehen und sich in die geschichtliche Periode, in der das literarische Werk handelt, einfühlen zu können und aufgeschlossen für Neues zu sein.

4.2 Empathie zum Ausgangstext entwickeln, um Sprachevolutionen, neue Lebensstile und Kulturevolutionen nachfühlen und miterleben zu können und sie dementsprechend in den Zieltext zu übertragen.

4.3 Eine facettenhafte, in alle Richtungen gehende Beobachtungsgabe ist notwendig, um Kulturen und Subkulturen, Gesellschaftsschichten, Gewohnheiten, Zeittendenzen, Phobien und Gedankenflüsse von der richtigen Perspektive aus zu analysieren.

5. Kenntnisse für literarische Übersetzungen aus der Muttersprache in die Zweitsprache

Jeder Übersetzer, ob aus der Muttersprache in die neue Sprache oder vice versa, muss über tiefgehende Kenntnisse der Literatur- und Standardsprache in beiden Sprachen verfügen und mit verschiedenen Sprachregistern, aber auch mit den verschiedensten Literaturgattungen und metrischen Formen, Akronymen und rhetorischen Besonderheiten vertraut sein und sich auf dem Laufenden halten.

Im Falle von Gerstls Roman musste die Tatsache in Betracht gezogen werden, dass sie mit Ironie und Skepsis verschiedene Gedichtformen, ein Epos, einen Hörspieltext in den Roman einfügt, aber auch Namen von

Produkten, Akronymen, was dazu führt, die normalen Romanlesegewohnheiten zu unterbrechen. Im Zieltext wurde deshalb Vieles erklärt.

5.1 Grundlegend ist, die Biographie der AutorenInnen zu kennen und zu vertiefen, denn dadurch kann ein literarisches Werk besser verstanden werden. Was zeitgenössische AutorenInnen betrifft, ist es wichtig, den Mut zu haben, mit ihnen in Kontakt zu treten. Für verschiedene Forschungsarbeiten hatte ich Kontakt mit Autoren der Wiener Gruppe, der Grazer Gruppe und den „Fortsetzern der Wiener Gruppe", was interessant und bereichernd war. Durch den Kontakt mit Gerstl wurde die Übersetzung beachtlich erleichtert, der Zieltext konnte erweitert werden, auch mit Hilfe von Fußnoten, um Ideen und Kommunikationsintentionen der Autorin zu erörtern.

5.2 Wichtig ist auch, über den Einfluss anderer Autoren und literarischer Bewegungen auf den Autor informiert zu sein, wie in Abschnitt 1 erläutert. Aber auch die Kenntnisse von dem Einfluss auf andere Autoren und literarische Bewegungen sind von Bedeutung. Im Falle von Gerstl war die Freundschaft mit Elfriede Jelinek, Jahrgang 1946, 14 Jahre jünger als Gerstl, für beide Autoren sehr wichtig. Gerstl kann zu den wichtigsten „Fortsetzern der Wiener Gruppe" gezählt werden. (Winkler 1996, 1999, 2006, 2009)

5.3 Kenntnisse der Kulturen und Subkulturen des Ausgangs- und Ziellandes und über „Group-und-Outgroupbräuche", auf Seite 54 im Roman erwähnt, sowie von Geschichte, Sozialevolutionen, Zeiterscheinungen, Geographie und Wirtschaft.

6. Weltwissen, Commonsense Knowledge, World Knowledge für literarische Übersetzungen aus der Muttersprache in die Zweitsprache

„Das Weltwissen beschreibt das einem Individuum verfügbare allgemeine Wissen, Kenntnisse und Erfahrungen über Umwelt und Gesellschaft." (de.m.Wikipedia.org) Das „Studium einer Sprache muss das Weltwissen in Betracht ziehen, das schon erworbene und das in dieser Evolutionsphase zu erwerbende Weltwissen", sagt dazu 2010 der Germanist Johann Drumbl im Vorwort zu *Grammatica discursiva della lingua tedesca*, einer Grammatik in italienischer Sprache für deutschlernende Italiener mit dem Ziel, innovative Kriterien vorzuschlagen. (Winkler, 2010, S. 6)

Wie wichtig das Weltwissen für Sprachlernende, Sprachlehrende und Übersetzer ist, wird zusammen mit verschiedenen Experimenten in dem Buch *Strategie per un migliore apprendimento della Lingua Tedesca*, Ende 2012 veröffentlicht, beschrieben: Die durchgeführten Experimente wurden mit Horst M. Müller, Neurolinguist und Biologe, verantwortlicher Leiter der

Forschungsgruppe für Experimentelle Neurolinguistik der Universität Bielefeld, ab April 2012 besprochen.[12] Diese Zusammenarbeit ist heute noch aktiv.

7. *Schlussfolgerung*

Die Übersetzung von zeitgenössischen literarischen Werken aus der Muttersprache in die neue Sprache, wie Elfriede Gerstls Roman *Spielräume*, ist eine Herausforderung auf verschiedenen sprachlichen und kulturellen Ebenen und mit besonderen Schwierigkeiten verbunden: mit dem Ausgangstext war ich bestens vertraut, aber nicht mit den verschiedenen Sprachregistern und nuancenreichen Lebensrealitäten und Alltagssituationen der Zielsprache; deshalb war der Übersetzungsprozess langwierig und brachte viele Diskussionen mit kompetenten italienischen Muttersprachlern mit sich. Der schriftliche und persönliche Kontakt mit der Autorin war eine große Hilfe und bedeutete eine Bereicherung auf sprachlicher, geschichtlicher und nuancenreicher persönlicher Ebene, dadurch konnte Vieles im Zieltext besser erklärt werden. Wichtig war auch über die Entstehungs- und Publikationsgeschichte des Romans *Spielräume* informiert zu sein, siehe Abschnitt 1.

In den Abschnitten 2 bis 6 wurden die verschiedenen Schwierigkeiten der Übersetzung in Betracht gezogen und hervorgehoben, dass Sprach- und Grammatikkompetenzen, dazu die Fähigkeit, kognitiv-inferenzielles und synästhetisches Sprachgefühl in beiden Sprachen zu entwickeln, Abstand zu sich selbst zu finden und aufgeschlossen für Neues zu sein, grundlegend waren und die Ausgangsbasis bildeten. Die „Gedankensprung- und Wortspieltechnik" Gerstls, das Zitieren von Persönlichkeiten, Produkten, Akronymen, Treffpunkten in Wien und Berlin stellte eine beachtliche Hürde dar, denn im Zieltext waren Erklärungen innerhalb des Textes und in den Fußnoten notwendig. Von großer Bedeutung waren auch Kenntnisse von Literatur und Literaturgattungen und literarischen Bewegungen wie der Wiener Gruppe, die Gerstl sehr beeinflusst hat, und von ihrer Freundschaft mit Elfriede Jelinek.

Abschließend ist zu sagen, dass die Kompetenzen die Sprachbasis bildeten und die Kenntnisse, die kognitive und inferenzielle Fähigkeiten anregen, vertieft werden konnten: dadurch spielten Übersetzer-, Sprach- und Grammatikkompetenzen und sonstige Fähigkeiten synergetisch zusammen. Das stetig

12 Zahlreiche Experimente innovativer Didaktik für Deutsch als Zweitsprache hatte ich schon in den 1990er Jahren begonnen mit dem Unterricht an italienischen Gymnasien sowie während des Doktoratsstudiums an der Universität Wien und in Bachelor- und Masterkursen in Interfakultät an der Universität Padua.

wachsende und zu bereichernde Weltwissen, den Kontext der Muttersprache und der neuen Sprache betreffend, hatte dabei die Rolle der Begleitmusik, fungierte als Hintergrundmelodie. Dieses wichtige interaktive Zusammenspiel von Kompetenzen, Fähigkeiten, Kenntnissen und Weltwissen könnte für den Übersetzungsprozess aus der Muttersprache in die neue Sprache Allgemeingültigkeit annehmen.

Ziel war, den Roman wegen seiner Aktualität im dritten Jahrtausend einer anderen wichtigen Kultur nahezubringen und die damit verbundene Herausforderung, durch die Übersetzung in eine neue Welt einzutreten, aus der das Ich sprachlich, kognitiv, inferenziell und kulturell verändert und bereichert hervorgeht, anzunehmen.

Den Abschluss mögen für LeserInnen folgende Worte der Autorin bilden:

> wie macht man das: nicht von seiner Vergangenheit irritiert werden, von seiner Biographie absehen, ein Buch schreiben, das
> nicht von (der) Zeit handelt
>
> und
>
> nicht
>
> von Politik (S. 34).

Bibliographie

Primärliteratur

Calvino, Italo: *Lezione americane. Sei proposte per il nuovo millennio*. Milano: Mondadori, 2002.

Calvino, I.: *Sechs Vorschläge für das nächste Jahrtausend. Harvard Vorlesungen*, München/Wien: Hanser, 1991.

Gerstl, Elfriede.: *Spielräume*. Nachwort Andreas Okopenko. Linz: edition neue texte 1977.

Gerstl, E.: *Spielräume*. Nachwort Heimrad Bäcker, Neuauflage. Graz/Wien: *edition neue texte*. Graz/Wien: Literaturverlag Droschl 1993.

Gerstl, E.: *Spielräume*. In: *Gesamtausgabe*, 5 Bde. Hg. von Christa Gürtler, Helga Mitterbauer und Martin Wiedl. Bd. 1. Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Graz/Wien: Droschl 2012–2017.

Gerstl, E.: *Spazi per giocare con la mente. Romanzo*. Prefazione di Elfriede Jelinek. Introduzione di Fausto Cercignani. Traduzione e cura di Dagmar Winkler. Album fotografico con note biografiche. Zevio (VR): Perosini Editore 2007.

Gerstl, E.: w*iener mischung. texte aus vielen jahren*. Nachwort Elfriede Czurda. Linz: edition neue texte 1982.
Gerstl, E.: *Assortimento viennese. Testo tedesco a fronte*. Prefazione Elfriede Jelinek. Traduzione e cura Riccarda Novello. Ferrara: Luciana Tufani 2008.
Gerstl, E.: *Kleiderflug. Texte – Textilien – Wohnen*. Nachwort Franz Schuh, Fotos Herbert Wimmer. Wien: Edition Splitter 1995.
Gerstl, E.: *A BISSAL GFIACHT A BISSAL GFREID.* ‚recording'. Übersetzung ins Hebräische von Michael Dak. Jerusalem, Amann Studios. Sprecher: Gerstl, Timna Brauer, Erika Deutinger, Barbara Horvath, Vera Albert, Anat Stainberg, Doron Rabinovici. Wien: Edition „Mittelmeer" 23, Nr. 3, 2013.

Sekundärliteratur

https://de.wikipedia.org/wiki/Weltwissen (Abruf: 16.09.2021).
Fliedl, Konstanze/Gürtler, Christa (Hg.): *Dossier 18. Gerstl*. Graz/Wien: Droschl 2001.
Jelinek, Elfriede: Ein- und Aussperrung. Zu Elfriede Gerstls Gedicht „Wer ist denn schon". In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 145, 26. Juni 1993; wiederabgedruckt in: Fliedl/Gürtler (Hg.): *Dossier 18. Elfriede Gerstl*. Graz/Wien: Droschl 2001, S. 207–209.
Miller, Dan: *Barriere contro se stessi*, in „Cento cose energy". Milano, XVII. Jg. 2 Februar 1994, S. 49.
Rühm, Gerhard (Hg.): *Die Wiener Gruppe. Achleitner, Artmann, Bayer, Rühm und Wiener. Texte, Gemeinschaftsarbeiten, Aktionen*. Reinbek: Rowohlt 1967.
Rybarski, Ruth.: Unbekannte Größe. In: *Profil*, 23, 5. Juni, 1990. wiederabgedruckt in: Fliedl/Gürtler (Hg.): *Dossier 18. Elfriede Gerstl*. Graz/Wien: Droschl 2001, S. 57–62.
Schmidt, Siegfried J.: Enge Spielräume? Diskursivität und Ästhetik in Elfriede Gerstls ‚Spielräume'. In: Fliedl/Gürtler (Hg.): *Dossier 18. Gerstl*. Graz/Wien: Droschl 2001, S. 106–124.
Wimmer, Herbert J.: „*in schwebe halten*". *Spielräume von Elfriede Gerstl. Ein Diskursbuch literarischer und gesellschaftlicher Entwicklungen der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts*. Wien: edition praesens 1998.
Winkler, D.: *Die neo-kybernetische Literatur.* Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1996.
Winkler, D.: Elfriede Gerstl, „eine total unter ihrem Wert gehandelte Autorin". In: Cercignani, Fausto (Hg.), *Studia austriaca XIV.* Milano: CUEM 2006, S. 121–155.
Winkler, D.: Elfriede Gerstl: „Sprache(n). Spiele. Spielräume". Experimentelle Literatur in Österreich. Dissertation PHD, Universität Wien, Betreuer Wendelin Schmidt-Dengler, 1999 (Kopie in der Österreichischen Nationalbibliothek Wien, 2000).
Winkler, D.: *Grammatica discorsiva della lingua tedesca*. Prefazione Christian Berlakovits. Introduzione Johann Drumbl. Padova: Cortina 2010.

Winkler, D.: Elfriede Gerstl. Alla ricerca di parole che „sventolano“ profondamente „nel vento“. In: Fausto Cercignani (Hg.), *Studia austriaca XVII*. Milano: CUEM 2009, S. 151–178.

Winkler, D.: Überlegungen zu Interaktion zwischen Grammatik und Prosodie als Beispiel „Ästhetischer Kommunikation“. In: Iwona Bartoszewicz/Joanna Szczęk/Artur Tworek (Hg.), *Germanistische Linguistik*. Wrocław/Dresden: Neisse 2011, S. 147–155.

Winkler Pegoraro, D.: *Strategie per un migliore apprendimento della Lingua Tedesca* Padova: Libreria Internazionale Cortina 2012.

Winkler Pegoraro, D.: Interaktion für den Zweitspracherwerb. Grammatik, Prosodie, Visualisierung und Weltwissen. In: Horst M. Müller (Hg.), *Sprache in Therapie und neurokognitiver Forschung*. Tübingen: Stauffenberg 2021, S. 215–232.

Das Bemühen einer „exakten Nachbildung“ des originalen Satzbaus: Burkhart Kroebers deutsche Neuübersetzung von Alessandro Manzonis *I Promessi Sposi*

Lucia Salvato (Mailand)

Abstract: Im Mittelpunkt des vorliegenden Beitrags steht Burkhart Kroebers deutsche Übersetzung (2000) der zweiten publizierten Edition (1840–1842) des italienischen Romans „I Promessi Sposi“ von Alessandro Manzoni. Ziel der Analyse ist die Hervorhebung einiger grundsätzlicher Neuerungen, die der deutsche Übersetzer bei seinem Versuch einer exakten Nachbildung der Wortfolge bzw. des originalen Satzbaus eingeführt hat. Diesbezüglich werden beispielhafte Textstellen analysiert, bei denen die von Kroeber erwähnten und durch seine Strategien in Angriff genommenen Übersetzungsentscheidungen aus kontrastiver sprachstilistischer Sicht eine wichtige Rolle spielen. Im Hintergrund der Reflexion stehen zwar die Analysekategorien aus bekannten Übersetzungstheorien (u.a. Venuti 1998; Bolaños Cuéllar 2002), doch als Bezugspunkt der Studie gelten vor allem Kroebers Anmerkungen, die hilfebringende Begründungen zu einer textbezogenen Untersuchung bieten.

Keywords: Alessandro Manzoni, Burkhart Kroeber, I Promessi Sposi, Die Brautleute, Die Verlobten.

1. Einleitung

Das Ziel des vorliegenden Beitrags ist die Hervorhebung der feinen übersetzungsorientierten Arbeit, die Burkhart Kroeber von Alessandro Manzonis Roman *I Promessi Sposi* angefertigt und 2000 veröffentlicht hat.

Wie bekannt, existieren vom Roman drei italienische Editionen: Die erste Fassung erschien „unter dem schlichten, an Goethes *Hermann und Dorothea* angelehnten Titel *Fermo e Lucia*“ (Kroeber 2000: 860), welche jedoch erst 100 Jahre später (1915) unter dem Titel *Gli Sposi Promessi* veröffentlicht wurde;[1] die zweite Fassung – die *princeps* und sog. *Ventisettana* – erschien 1827 unter dem Titel *Gli Sposi Promessi*, sollte aber noch nicht die endgültige sein; es gab noch eine dritte und letzte Originalfassung, die 1840–1842 mit

1 Nach Meinung des bedeutendsten Manzoni-Forschers war der erste Titel des italienischen Romans nicht *Fermo e Lucia*, sondern *Gli Sposi Promessi*; die These wird durch ein unveröffentlichtes Dokument gestützt, das im Museo Manzoniano (Lecco) aufbewahrt ist; vgl. http://www.museilecco.org/museomanzoniano.htm (letzter Zugriff August 2021).

dem endgültigen Titel *I Promessi Sposi* erschien und als *Quarantana* bekannt ist. Der Roman hatte jedoch schon mit der zweiten Fassung einen großen Erfolg, welcher sicher der langjährigen Arbeit des Autors zugeschrieben werden kann.

Dank des italienischen Erfolgs wurde der Roman auch von mehreren ausländischen Verlagen und Druckereien herausgegeben, bis auch Schriftsteller wie Mary Shelley, Walter Scott, Charles Dickens und George Eliot es in der Originalsprache lesen konnten. Der erste deutsche Leser der *Promessi Sposi* war Goethe, der eine Ausgabe in drei Bänden mit einer Widmung des Autors erhielt. (vgl. Kroeber 2000: 859) Goethes überschwängliche Begeisterung für Manzonis Roman ist ein erster Beleg für den Erfolg, den der Roman in wenigen Jahren räumlich und zeitlich hatte.[2] Ein Hinweis auf die Verbreitung von Manzonis Werk in Europa sind vor allem die vielen Übersetzungen, die zwischen 1827 und 1838 veröffentlicht wurden,[3] denen auch Versionen auf Russisch, Polnisch, Niederländisch, Dänisch und Schwedisch folgten.[4]

Bis heute gibt es 16 deutsche Übersetzungen einschließlich der von Kroeber (2000), dem letzten deutschen Übersetzer von Manzonis Roman: Die ersten zwei geben die sog. *Ventisettana* wieder;[5] die Ausgaben der darauffolgenden Übersetzungen erschienen erst später und geben vor allem die sog. *Quarantana* wieder.[6] Wie Kroeber (2000: 863) feststellt, sind jedoch nicht alle deutschen Editionen „selbständige Übersetzungen“: Manche sind Bearbeitungen älterer Versionen, einige sind „mehr oder weniger stark gekürzt“, und nur eine Arbeit – und zwar die Übersetzung von Wiegand Junker (1960) – versteht

2 Die frühe Bekanntmachung von Manzonis Werke in der gebildeten deutschen Öffentlichkeit ist vor allem auf Goethes Initiative dank seiner Begeisterung für das Werk zurückzuführen; vgl. Eckermann. (1836: 374 f.)

3 Die Fragen über die weltweite Aufnahme des Werks werden in einer digitalen Ausstellung der zweiten Sektion *WorldWide Manzoni* beantwortet, die von einem zweisprachigen (Italienisch-Englisch) Projekt über den internationalen Erfolg von Manzonis Meisterwerk ausgeht; vgl. https://movio.beniculturali.it/dsglism/IpromessisposiinEuropaenelmondo/it/61/worldwide-manzoni (letzter Zugriff August 2021).

4 Weitere Informationen über die Geschichte des Werks kann man in der *Online*-Plattform MOVIO (*Mostre Virtuali Online*) finden: Darin wird ein Überblick über die zahlreichen Übersetzungen des Werks auf der Welt gegeben und es können auch die digitalisierten Fremdausgaben der sog. *Ventisettana* heruntergeladen werden; dabei ist sowohl das erste Kapitel *online* lesbar als auch die gesamte Übersetzung im PDF-Format herunterladbar; vgl. https://www.movio.beniculturali.it/dsglism/IpromessisposiinEuropaenelmondo/it/18/sfoglia-le-edizioni (letzter Zugriff August 2021).

5 Die allererste stammt aus demselben Jahr des Originals und wurde von Daniel Leßmann (Berlin 1827), die zweite von Eduard von Bülow (Leipzig 1828) verfasst.

6 Die genauen Daten der deutschen Übersetzungen können der Dissertation von Cavagnoli-Woelk (1994) entnommen werden; vgl. auch Kroeber (2000: 863).

Kroeber als eine „ungekürzte und wirklich eigenständige Übersetzung" von Manzonis Original.

Neben der Einleitung besteht der Beitrag aus weiteren drei Abschnitten: Im zweiten wird ein Überblick über Kroebers Stellung im Rahmen der Übersetzungswissenschaft gegeben, im dritten werden Kroebers übersetzerische Hauptneuerungen auf der Basis seiner eigenen Kommentare und aus einer linguistisch-didaktischen Perspektive betrachtet, um die Neuheit seiner über einen Zeitraum von fünf Jahren angefertigten deutschen Version zu beleuchten; der letzte Abschnitt enthält einige zusammenfassende Schlussbetrachtungen.

2. *Kroebers Stellung im Rahmen der Übersetzungswissenschaft*

Seit ihrer Etablierung wird die Übersetzungserfahrung durch eine Dichotomie zwischen freiem und wörtlichem Übersetzen charakterisiert. Die zeitgenössischen *Translation Studies* sind nach wie vor durch die Dominanz von zwei unterschiedlichen Hauptperspektiven gekennzeichnet, die sich scharf voneinander abgrenzen und deren gegenseitige Exklusivität unterschiedlich etikettiert wird.[7] Kroeber widerlegt diese „Entweder-oder-Formel" (entweder *wörtlich* oder *sinngemäß*, *treu* oder *schön*, *eingemeindend* oder *verfremdend*), denn – „wie immer beim Übersetzen" – gehe es nicht um „starre Verfahrensregeln", sondern – in jedem einzelnen Fall – eher um „ein ebenso subtiles wie subjektives Abwägen" (Kroeber 2000: 866), um ein ständiges und intensives Training einer verbesserbaren Kunst, in der Übersetzer heutzutage voneinander lernen können. In einem Inputreferat (2013) erklärt er, dass die Hauptfrage bei Klassiker-Neuübersetzungen nicht eher den *Inhalt* des Werks, sondern vielmehr den *Stil* des Originals betrifft, nämlich „die Art und Weise, *wie* das Beschriebene und Erzählte im Original beschrieben und erzählt wird" und dies möglichst genau in der Fremdsprache wiedergegeben werden soll. (Kroeber 2013)

Da es nicht um die passende Wort*wahl* geht, sollten Übersetzer die Fähigkeit zur *Einfühlung* in den Stil des Originalautors haben und gleichzeitig eine „stilistisch erkennbare, kreative Persönlichkeit" zeigen. Kroeber hat tatsächlich eine neue und doch dem Original streng getreue Übersetzung verfasst, die ausgehend von der Betitelung und wegen einiger wortgetreuen Entscheidungen einer eingehenderen linguistischen Untersuchung wert ist.

7 Vgl. u.a. Venuti (1998) und Bolaños Cuéllar (2002).

3. Kroebers Hauptneuerungen

Burkhart Kroeber (Potsdam 1940) gilt zwar als einer der besten zeitgenössischen deutschen Übersetzer aus dem Italienischen, doch ausgehend von den zahlreichen oben erwähnten deutschen Übersetzungen entstehen einige Fragen: Warum musste er eine 16. Übersetzung verfassen? Welche Neuerungen hat er eingetragen und worin besteht seine Übersetzungsmethode? Das Ziel des vorliegenden Beitrags ist es aber nicht, alle deutschen Übersetzungen mit der von Kroeber im Detail zu vergleichen, sondern seine zu fokussieren, um basierend auf einigen Textpassagen wesentliche Charakteristika aus linguistischer Perspektive hervorzuheben, die gerade Manzonis stilistische Überflügelung wiedergeben können. Ziel der Hervorhebung soll daher zweierlei sein: Beim Demonstrieren von Kroebers *source-oriented* Arbeitsmethode einige linguistisch-stilistische Entscheidungen und die damit verbundenen Überlegungen zu verdeutlichen.

3.1 Die Übersetzung des Titels

Der Originaltitel lautet *I Promessi Sposi* und seit den „beiden konkurrierenden Erstübersetzungen" (Kroeber 2000: 869) von Leßmann und Bülow wurden alle darauffolgenden deutschen Versionen *Die Verlobten* betitelt.[8] Die einzige Ausnahme wäre die (heute vergriffene) Übersetzung von Albert Wesselski, die zwar 1913 unter dem Titel *Die Brautleute* erschien und doch beim Neudruck (Berlin 1969) zu *Die Verlobten* umgetitelt wurde. Zunächst wollte auch Kroeber seine Version „unter dem gewohnten Titel (*Die Verlobten*) erscheinen lassen", aber da Manzoni statt des gewöhnlichen Ausdrucks *fidanzati* (eben *Verlobte*) den Ausdruck *promessi sposi* gewählt hatte, wurde Kroeber gegen Ende seiner Arbeit „durch Gespräche mit italienischen und deutschen Manzoni-Kennern" (Kroeber 2000: 869) angeregt. Darunter sind zwei Bemerkungen vom Übersetzer Ernst Wiegand Junker: Erstens schrieb er im Nachwort zu seiner Übersetzung, er würde seine deutsche Version lieber *Die Brautleute* betiteln, zweitens ging es bei Manzonis Titelwahl „um den christlichen Brautstand, nicht um eine gesellschaftliche Bindung" (Kroeber 2000: 870); so entschied sich Kroeber für *Die Brautleute* und seine originelle Entscheidung kommt im Kolophon innerhalb einer längeren Anmerkung vor:

8 Ein Teil der Ausgaben bevorzugt einen anderen Titel, der die Protagonisten neben andere Themen der Geschichte stellt; unter den Themen ist z. B. die Pest, wie der Titel der französischen Ausgabe von 1867 beweist: *Lucie Mondella ou la peste de Milan*; vgl. Bricchi (2012).

> Das Original erschien erstmals 1827 sowie erneut,
> vom Autor durchgesehen und überarbeitet,
> 1840–1842 in Mailand unter dem Titel
> *I Promessi Sposi. Storia milanese del secolo XVII,*
> *scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*

Im letzten Teil des Kolophons gibt Kroeber den Romantitel wortwörtlich wieder:

> Die Brautleute
> Mailändische Geschichte aus dem 17. Jahrhundert,
> entdeckt und neu eingerichtet
> von Alessandro Manzoni

Zum besseren Verstehen von Kroebers Entscheidung und deren Implikationen sollte eine erste Überlegung aus der italienischen Perspektive vorgenommen und vom Ausdruck „promesso sposo" ausgegangen werden.

Das italienische Adjektiv *promesso* („chi è o è stato promesso")[9] entspricht dem deutschen Partizip *versprochen* (it. „che è stato promesso" bzw. „zugesagt" oder eben „versprochen"), denn das Verb *versprechen* bedeutet i. a. „fest zusichern" oder „ausdrücklich erklären", dass man bestimmt etwas tun wird.[10] Das italienische Substantiv *sposo* hat dagegen zwei Hauptbedeutungen: Es kennzeichnet einen Mann, der ein Eheversprechen gemacht hat („uomo che ha fatto promessa di matrimonio") und so ein Verlobter („fidanzato") ist, aber es enthält auch den Wert von *Bräutigam* und *Ehemann* („marito"), mit Bezug einerseits auf die Hochzeitsfeier und andererseits auf die darauffolgende Zeit.[11] Der Ausdruck *promesso sposo* enthält zwar ein Versprechen in Bezug auf eine oft schon festgelegte Zeit, aber insbesondere im christlichen Bereich stellt er auch (und meines Erachtens vor allem) die hoffnungsvolle Erwartung auf die zukünftige Lage als Bräutigam und Ehemann dar und so auf das endgültige Ereignis der Ehe. Ein „promesso sposo" ist also einer, der ein Ehegelöbnis bzw. eine Zusicherung gemacht und sich deshalb jemandem verpflichtet hat.

Diesbezüglich haben alle deutschen Übersetzungen eine wörtliche Wiedergabe des Originaltitels vorgenommen; wenn man sich den Verlauf des Romans vergegenwärtigt, kann man noch ein Licht auf die von Kroeber eingeführte Alternative werfen. Das Substantiv *Die Verlobten* (*I fidanzati*) ist einschränkend und richtet den Blick des Lesers eher auf die Zeit *vor* der Ehe,

9 Vgl. http://treccani.it (letzter Zugriff August 2021).
10 Die zweite Bedeutung lautet „che si è impegnato" und erst die dritte entspricht dem Wort „fidanzato" im Sinne von „verlobt"; vgl. Zanichelli/Pons Klett (2001: 1095, 1999).
11 Vgl. http://treccani.it; Zanichelli/Pons Klett (2001: 2236).

nicht auf das darauffolgende und vor allem gewünschte und erwartete endgültige Ereignis der Ehe. Der Ausdruck *Die Brautleute* richtet dagegen den Blick sowohl auf die zukünftige (womöglich baldige) erwünschte Ehe als auch (und vor allem) auf das wiederkehrende Missgeschick vor der versprochenen Ehe, was der Hoffnung der Verlobten zwar ständig droht und doch nie gewinnt und so den ganzen Roman prägt. Kroebers Entscheidung für *Die Brautleute* erscheint nun als die treffendste und wirkungsvollste.

3.2 Kroebers „Syntax-Treue“

Ein Großteil dessen, was einen gut geschriebenen Originaltext der erzählenden Literatur für seine muttersprachlichen Leser reizvoll macht, liegt nach Kroeber gerade in der Art und Weise, „wie die Wörter und Wortgruppen einander folgen.“ (Kroeber 2000: 864 f.) Kroebers übersetzerische Entscheidungen unterscheiden sich am deutlichsten von denen seiner Vorgänger wegen seiner „Syntax-Treue“, die er als ein Bemühen versteht, die sprachlich-syntaktische Architektur des Originals, also die Art und Weise, „wie der Autor die Wörter aneinandergereiht und verknüpft hat“ (Kroeber 2000: 864), möglichst exakt nachzubilden.

Unter „Treue zur Syntax des Originals“ (Kroeber 2000: 865) meint Kroeber also nicht die Wort*folge* im strengen Sinn, sondern eher die Satzteil- oder Syntagmen-Abfolge. Es geht auch nicht um die Wortwahl, denn bei der Suche nach dem treffenden Wort „konnte, ja mußte“ er in vielen Fällen „die Ergebnisse der Bemühungen“ (Kroeber 2000: 864) seiner Vorgänger mehr oder weniger übernehmen, denn die 150 jahrelange Arbeit der Vorgänger konnte er selbstverständlich nicht ignorieren.

Das erste Beispiel für Kroebers Syntax-Treue wird ihm selbst entnommen (vgl. Kroeber 2000: 865); es ist der berühmte erste „Satz“ des Romans:

> Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a ristringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera dall'altra parte; e il ponte, che ivi congiunge le due rive, par che renda ancor più sensibile all'occhio questa trasformazione, e segni il punto in cui il lago cessa, e l'Adda ricomincia, per ripigliar poi nome di lago dove le rive, allontanandosi di nuovo, lascian l'acqua distendersi e rallentarsi in nuovi golfi e in nuovi seni. (Manzoni 1978: 11)

Im Italienischen geht es hier um zwei lange und verschachtelte Satzkonstruktionen, in deren Ende Kroeber eine „litaneihafte Wiederholung“ des Adjektivs *nuovo/nuovi* als „ein sprachliches Abbild der gewundenen Uferlinie“ erkennt. (Kroeber 2013) Ein Übersetzer derartiger Passagen, der nicht nur den Inhalt,

sondern auch – und vor allem – den Stil des Originals wiedergeben möchte, sollte nach Kroeber jenen so genau wie möglich nachbilden, um dem Leser in deutscher Sprache auch das genaue geographische Abbild zu vermitteln. Das ist gerade, was der deutsche Übersetzer gemacht hat: Indem er den leichten Unterschied zwischen einer wortwörtlichen Übersetzung (hier mittlere Spalte) und seiner Übersetzung (rechte Spalte) zeigt, bestätigt er, wie beide Versionen dem Original sehr ähnlich sind:

Manzoni (1978: 11)	**Kroebers wortwörtlich**	**Kroeber (2000: 13)**
Quel ramo del lago di Como, che volge a mezzogiorno, tra due catene non interrotte di monti, tutto a seni e a golfi, a seconda dello sporgere e del rientrare di quelli, vien, quasi a un tratto, a ristringersi, e a prender corso e figura di fiume, tra un promontorio a destra, e un'ampia costiera dall'altra parte; e il ponte, che ivi congiunge le due rive, par che renda ancor più sensibile all'occhio questa trasformazione, e segni il punto in cui il lago cessa, e l'Adda rincomincia, per ripigliar poi nome di lago dove le rive, allontanandosi di nuovo, lascian l'acqua distendersi e rallentarsi in nuovi golfi e in nuovi seni.	Jener Zweig des Comersees, der sich nach Süden wendet, zwischen zwei nicht unterbrochenen Ketten von Bergen, ganz aus Busen und Buchten, je nach dem Vorspringen und dem Zurücktreten dieser [wahlweise der Busen und Buchten oder der Bergketten], kommt fast mit einem Schlag dazu, sich zu verengen und Lauf und Gestalt eines Flusses anzunehmen, zwischen einem Vorgebirge zur Rechten und einem weiten Küstenstreifen auf der anderen Seite; und die Brücke, die dort die beiden Ufer verbindet, scheint diese Transformation noch sinnlicher für das Auge zu machen und bezeichnet den Punkt, an dem der See aufhört und die Adda wieder beginnt, um dann wieder [den] Namen See anzunehmen, wo die Ufer, sich von neuem entfernend, das Wasser sich ausbreiten und verlangsamen lassen in neuen Buchten und neuen Busen.	Jener Arm des Comer Sees, der sich nach Süden wendet, um zwischen zwei ununterbrochenen Bergketten lauter Buchten und Busen zu bilden, je nachdem die Berge vorspringen oder zurückweichen, verengt sich beinahe mit einem Schlag, um Lauf und Gestalt eines Flusses anzunehmen, gesäumt von einem Vorgebirge zur Rechten und einem weiten Küstenstrich auf der anderen Seite; und die Brücke, die hier die beiden Ufer verbindet, scheint dem Auge diese Verwandlung noch sinnfälliger zu machen und die Stelle zu bezeichnen, wo der See aufhört und die Adda wieder beginnt, die jedoch bald darauf wieder den Namen See annimmt, wo die erneut auseinandertretenden Ufer dem Wasser Raum geben, sich in neuen Buchten und Busen auszubreiten und zu verlaufen.

Trotzdem, wie es im letzten Teil des Zitats auffällig ist, ist es – so Kroebers Betrachtung – nicht gleichgültig, welche Elemente in einer längeren Verkettung von Satzteilen zuerst kommen, welche dann folgen, was dann im Zentrum der Aussage steht oder was vielleicht noch hinzugefügt wird:

Manzoni (1978: 11)	**Kroeber wortwörtlich**	**Kroeber (2000: 13)**
. . . [il punto in cui il lago cessa] e l'Adda ricomincia, per ripigliar poi nome di lago dove le rive, allontanandosi di nuovo, lascian l'acqua distendersi e rallentarsi in nuovi golfi e in nuovi seni.	. . . und die Adda wieder beginnt, die jedoch bald darauf, wo die erneut auseinandertretenden Ufer dem Wasser Raum geben, sich in neuen Buchten und Busen auszubreiten und zu verlaufen, wieder den Namen See annimmt.	. . . und die Adda wieder beginnt, die jedoch bald darauf wieder den Namen See annimmt, wo die erneut auseinandertretenden Ufer dem Wasser Raum geben, sich in neuen Buchten und Busen auszubreiten und zu verlaufen.

Bei Kroeber ist es also beispielhaft, dass eine auch wörtliche Übersetzung – wie z. B. die des Relativsatzes (*wo die . . . Ufer* / *dove le rive*) – auf zweierlei Weise im Text dargestellt werden kann: Entweder im Zentrum der Aussage sofort neben dem Adverb *bald darauf* bzw. dem Ort, wo die Adda wieder See wird, oder ganz am Ende des Satzes, wie in Manzonis Version, und wie es auch Kroeber selbst umsetzt. Wesentlich ist also, „die Reihenfolge der Satzglieder möglichst genau wiederzugeben", wie sie im Original stehen; und da Manzonis Syntax voller „hochelaborierter" rhetorischer Mittel wie Auslassungen und Anakoluthe ist, die auch von „zahlreichen Verknappungen" begleitet sind, bevorzugte Kroeber als Übersetzer „eine flüssige Lesbarkeit" (Kroeber 2013) durch die Einsetzung einiger als Scharnier fungierenden Binde- oder Brückenglieder. Wenn man dann dieselbe Textstelle in drei anderen Übersetzungen anschaut und sie mit Kroebers Übersetzung vergleicht, wird beschriebener Umstand noch deutlicher:

Leßmann (1827) / Tiemann (1929)	**Wiegand Junker (1960)**	**Kroeber (2000: 13)**
Der See von Como erstreckt sich mit dem einen seiner Zweige gegen Süden zwischen zwei Ketten von ununterbrochenen Bergen[,] und bildet an ihrem Fuße eine Menge von Buchten und Busen. Nachdem diese vielfach hervorgetreten und sich wiederum zurückgezogen, vereng[e]t er sich plötzlich[,] und nimmt zwischen einem Vorgebirge zur Rechten und einem weiten Gestade zur Linken den Lauf und die Gestalt eines Flusses an. Die Brücke, welche beide Ufer daselbst verbindet, scheint dem Auge diese Umgestaltung des Gewässers noch merkbarer zu machen[,] und die Stelle zu bezeichnen, wo der See endet und die Adda beginnt. Weiterhin aber entfernen sich die beiden Ufer aufs neue voneinander [voneinander], der Wasserspiegel wird wieder geräumiger[,] und verläuft sich in neue Buchten und Busen; der Fluß ist wieder zum See geworden.	jener Arm des Comer Sees, der sich nach Süden wendet und dessen Gestade zwischen zwei fortlaufenden Gebirgsketten so buchtenreich ihrem Vordrängen und Zurückschwingen folgt, verengt sich fast urplötzlich und nimmt, zwischen einem Vorgebirge zur Rechten und einer weiten Uferhalde gegenüber, Gestalt und Verlauf eines Stromes an. Die Brücke, welche ebenda beide Ufer verbindet, dürfte diese Verwandlung wohl noch augenfälliger machen und den Punkt bezeichnen, wo der See aufhört und die Adda wieder beginnt. Dann aber, wenn die Uferränder sich abermals voneinander entfernen, um die Wellen sich ausbreiten und in neuen Buchten aufs neue verebben zu lassen, wird das Gewässer wiederum als See bezeichnet.	Jener Arm des Comer Sees, der sich nach Süden wendet, um zwischen zwei ununterbrochenen Bergketten lauter Buchten und Busen zu bilden, je nachdem die Berge vorspringen oder zurückweichen, verengt sich beinahe mit einem Schlag, um Lauf und Gestalt eines Flusses anzunehmen, gesäumt von einem Vorgebirge zur Rechten und einem weiten Küstenstrich auf der anderen Seite; und die Brücke, die hier die beiden Ufer verbindet, scheint dem Auge diese Verwandlung noch sinnfälliger zu machen und die Stelle zu bezeichnen, wo der See aufhört und die Adda wieder beginnt, die jedoch bald darauf wieder den Namen See annimmt, wo die erneut auseinandertretenden Ufer dem Wasser Raum geben, sich in neuen Buchten und Busen auszubreiten und zu verlaufen.

Zwischen der ersten von Leßmann (1827) und der 100 Jahre später (1929) von Tiemann verfassten Übersetzung gibt es nur leichte Unterschiede; bei Kroebers Version bemerkt man hingegen, was er mit „Syntax-Treue“ meint: Um jene „flüssige Lesbarkeit“ zu erreichen, vermeidet er die Hinzufügung von „adverbialen Bestimmungen“ oder weiteren „Präzisierungen durch Relativ- oder Partizipialsätze“ im Zentrum einer Aussage: Statt Satzkonstruktionen mit Nachverb am Ende einer längeren Aussage (*und nimmt . . . an*) bevorzugt er kürzere Strukturen mit zusammengesetztem Verb (*um . . . anzunehmen*).

Ein anderes Beispiel kann Licht auf die möglichen Varianten bzw. Färbungen innerhalb der deutschen Sprache werfen. In folgender Textpassage geht der traurige Renzo, der alles verlassen musste, zu Fuß von Monza nach Mailand auf der Suche nach Hilfe:

> Dopo la separazione dolorosa che abbiam raccontata, camminava Renzo da Monza verso Milano, in quello stato d’animo che ognuno può immaginarsi facilmente. Abbandonar la casa, tralasciare il mestiere, e quel ch’era più di tutto, allontanarsi da Lucia, trovarsi sur una strada, senza saper dove anderebbe a posarsi; e tutto per causa di quel birbone!
>
> Quando si tratteneva col pensiero sull’una o sull’altra di queste cose, s’ingolfava tutto nella rabbia, e nel desiderio della vendetta; ma gli tornava poi in mente quella preghiera che aveva recitata anche lui col suo buon frate, nella chiesa di Pescarenico; e si ravvedeva: gli si risvegliava ancora la stizza; ma vedendo un’immagine sul muro, si levava il cappello, e si fermava un momento a pregar di nuovo: tanto che, in quel viaggio, ebbe ammazzato in cuor suo don Rodrigo, e risuscitatolo, almeno venti volte. (Manzoni 1978: 211)

Für die Textpassage ist der Vergleich zwischen den Übersetzungen von Junker (1960) und Kroeber (2000) interessant:

Wiegand Junker (1960: 254)	**Kroeber (2000: 257–258)**
Nach der schmerzlichen Trennung, von der wir berichtet haben, marschierte Renzo von Monza nach Mailand. Er war in einer Seelenverfassung, die sich jeder leicht ausmalen kann. Haus und Hof verlassen, den Beruf aufgeben und – schlimmer als alles – sich von Lucia entfernen, unterwegs sein, ohne zu wissen, wo er sein Haupt betten könnte: und all das wegen dieses Schuftes! Während seine Gedanken bei dem einen oder anderen dieser Umstände verweilten, geriet er immer mehr in Wut und dürstete nach Rache. Dann aber fiel ihm jenes Gebet wieder ein, das auch er mit seinem guten Mönch in der Kirche von Pescarenico gesprochen hatte, und er bereute seine Gefühle. Die Wut kam freilich wieder hoch; wenn er dann aber ein Heiligenbild an einer Mauer sah, nahm er den Hut ab und verweilte einen Augenblick im Gebet. So wurde auf jenem Marsch Don Rodrigo in seinem Herzen mindestens zwanzigmal ermordet und wiederaufgeweckt.	Nach der schmerzlichen Trennung in Monza, von der wir berichtet haben, begab sich Renzo zu Fuß nach Mailand, wobei er in einer Verfassung **war**, die sich jeder leicht vorstellen kann. Das Heim **zu verlassen**, den Beruf **aufzugeben** und, was das Schlimmste war, **sich** von Lucia **zu trennen, um** fremde Straßen **zu ziehen**, ohne zu wissen, wohin er sein Haupt legen **sollte**, und das alles nur wegen dieses Schuftes! **Wenn er in Gedanken** bei dem einen oder anderen dieser Punkte **verweilte**, kochte er vor Wut und Rachedurst beinahe über; dann aber fiel ihm das Gebet wieder ein, **das er mit** dem guten Pater in der Kirche von Pescarenico gesprochen hatte, und er riß sich zusammen; von neuem stieg die Wut in ihm auf, **aber da erblickte er** ein Heiligenbild an der Mauer, **zog** den Hut **und blieb** einen Augenblick stehen, um abermals **ein** Gebet zu sprechen. **So kam es, daß er** auf jener Wanderung Don Rodrigo **mindestens zwanzigmal** in seinem Herzen **erschlug** und dann wieder **auferstehen ließ**.

Von den beiden Übersetzungen bemerkt man z. B., dass „satzwertige Infinitivkonstruktionen" entweder mit oder ohne *zu* wiedergegeben werden können.[12] Manzonis Infinitivkonstruktionen (*abbandonar, tralasciare, allontanarsi, trovarsi*) werden nämlich von Junker ohne *zu* und von Kroeber mit *zu* übersetzt. Da die Dudengrammatik die Form ohne *zu* als ein Sonderfall kennzeichnet, hat Junker die Verbformen „freier" bzw. als Sonderfall (aber wie im Italienischen) übersetzt.

12 Nach der Dudengrammatik (2016: 860, 861) werden „satzwertige Infinitivkonstruktionen" zwar in der Regel mit *zu* formuliert (*Solche Texte zu lesen, fällt ihm schwer*); doch es gibt dafür auch Sonderfälle, in denen Subjektinfinitive auch ohne *zu* auftreten können (*Solche Texte lesen, ist ihm immer schwer gefallen*); die Entscheidung für eine oder die andere Form hängt vom Verb ab: Bei Verben wie *versuchen* und *wagen* „sind beide Konstruktionsweisen gleichermaßen üblich"; bei anderen Verben „überwiegt der eine oder der andere Gebrauch".

Auch für die *gerundio*-Form (*ma vedendo*) bemerkt man zwar zwei verschiedene Übersetzungsentscheidungen, doch die beiden sollten in diesem Fall nicht als gleichgültig betrachtet werden, denn Junker übersetzt den *gerundio*-Ausdruck mit einem Temporal-Nebensatz (*wenn er da aber . . . sah*), während Kroeber demgegenüber einen koordinativen Hauptsatz verwendet (*aber da erblickte er*). Auf diese Weise haben die darauffolgenden Präteritum-Formen (Junker: *nahm er* / *verweilte*; Kroeber: *zog* / *und blieb*) eine andere Funktion inne: Einerseits soll bei Junker der *wenn*-Nebensatz die Bedeutung von „jedesmal wenn" kennzeichnen, so dass der ganze Sinn folgendermaßen lauten soll: „jedesmal, wenn Renzo ein Bild sah, verweilte er einen Augenblick davorne" (auf Italienisch würde man nämlich zwei verschiedene Tempus-Formen verwenden: Imperfekt und Präteritum); andererseits könnte man bei Kroeber zum einen den Koordinativ-Satz mit *aber* (*aber da erblickte er*) als kein sich wiederholendes, sondern als ein einzelnes Ereignis verstehen und zum anderen die Handlung des Sehens bzw. Erblickens als kein zufälliges Ereignis betrachten, sondern als einen beabsichtigten Akt von Renzo, was jedoch nicht dem italienischen Ausdruck entspricht.

Die Analyse bestätigt somit, dass es zwischen den beiden Sprachen zwar verschiedene Gemeinsamkeiten und doch gewisse Unterschiede geben kann: Unter funktionalem Aspekt entsprechen die Strukturen des Deutschen meistens jenen des Italienischen, aber unter formalem Gesichtspunkt sind sie nicht miteinander identisch (vgl. Ballestracci 2011: 83). Sie zeigen sowohl gemeinsame Strukturen als auch Formen, die entweder in der einen oder in der anderen Grammatik vorkommen. (vgl. Ballestracci 2011; Duden 2016; Duden 2015: 91–94, 132–140)

4. Schlussbetrachtungen

Im Hinblick auf die verschiedenen deutschen Übersetzungen von Manzonis Roman kann man sich fragen, wozu es sich lohnt, ein neues Übersetzungsprojekt anzufangen und folglich das originale Literaturwerk mit einer oder mehr seiner Übersetzungen zu vergleichen. Aus sprachwissenschaftlicher Perspektive bevorzugen derartige Vergleiche die Erkennung stilistischer Korrespondenzen zwischen bestimmten Strukturen von Ausgangs- und Zieltexten, auch wenn es sich nicht immer um zwei strukturell eng verwandte Sprachen handelt.

Die empirischen Untersuchungen beweisen die auffallende linguistische Gültigkeit der kontrastiven Methode innerhalb des rein linguistischen oder übersetzungs-didaktischen Bereichs, denn sie bevorzugen die interlinguale Reflexion und die Entwicklung des metalinguistischen Wissens. Eine

Analyse zwischen Manzonis *Promessi Sposi* und seinen deutschen Übersetzungen kann z. B. die verschiedenen Möglichkeiten des Deutschen dokumentieren, italienische Strukturen wiederzugeben, denn Partizipialsätze in der *gerundio*-Form werden im Deutschen nicht immer mit einem Partizipialsatz wiedergegeben.

Vom kalkulierten Risiko eines ein wenig manieriert klingenden Ergebnisses ausgehend, besteht Kroebers Lösung für seine „Syntax-Treue" von Manzonis Stil darin, der originalen Syntax so genau zu folgen, wie es die deutsche Sprache erlaubt; er hat aber auch den Vorteil, dass die deutsche Sprache dadurch jenen *Drive* bekommen kann, den sie im Original hat und braucht. (vgl. Kroeber 2000: 866) Beim Übersetzen ins Deutsche werden in der Regel lange und verschachtelte Satzkonstruktionen mehr oder weniger radikal umgebaut, weil gerade die Gesetze der deutschen Syntax angeblich „solch einen Umbau verlangen." (Kroeber 2000: 864) Zum einen ging es deshalb nach Kroeber um „ein übersetzerisches Gebot erster Ordnung" in Bezug auf die Satzteil- oder Syntagmen-Abfolge; zum anderen lehnte er die „schulmäßige Übersetzung" der Partizipialkonstruktionen ab, nach der sie entweder „in lauter umständliche Relativsätze" oder in „simple parataktische Reihungen" („und... und... und") aufgelöst werden, die entweder „ein undurchdringliches syntaktisches Dickicht" oder sogar einfach „Langeweile" verursachen können. (Kroeber 2000: 865 f.) Vor längeren Verkettungen von Satzteilen musste also Kroeber entscheiden, welches Element im Deutschen zuerst kommen und welches dann folgen musste, welches lieber im Zentrum der Aussage stehen sollte und welche hinzugefügt werden können.

Derartige Studien italienisch-deutscher (womöglich gleichrangiger) Übersetzungen derselben Textstelle können deshalb nicht nur innerhalb der *interlingualen* Übersetzung, also vor allem für DaF-Lerner, sondern auch innerhalb der *intralingualen* Übersetzung bzw. der Umschreibung nützlich sein, also auch für Deutschmuttersprachler, die die linguistischen Prägungen der eigenen Sprache vertiefen möchten. Gerade dies soll weitere Reflexionen innerhalb des Deutschen eröffnen.

Bibliographie

Ballestracci, Sabrina (2011): Die kausalen Verknüpfungsmittel des Deutschen und des Italienischen. Eine kontrastive Beschreibung unter formalem und funktionalem Aspekt. In: LINGUISTIK ONLINE, 49/5, S. 75–89.

Bolaños Cuéllar, Sergio (2002): Equivalence revisited: A key concept in modern translation theory. In: FORMA Y FUNCIÓN, 15, S. 60–88.

Bricchi, Mariarosa (2012): La fortuna editoriale dei „Promessi sposi“. In: *Atlante della letteratura italiana*, a cura di S. Luzzatto – G. Pedullà, Bd. III, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di D. Scarpa, Torino: Einaudi, S. 119–127.

Cavagnoli-Woelk, Stefania (1994): *Contributi per la storia della recezione tedesca dei Promessi Sposi di Manzoni con particolare riguardo alle traduzioni*, Regensburg: Roderer Verlag.

Duden (2016). *Die Grammatik. Unentbehrlich für richtiges Deutsch*. Hg. von Angelika Wöllstein und der Dudenredaktion. 9., vollständig überarbeitete und aktualisierte Auflage, Berlin: Dudenverlag.

Duden (2015). *Grundwissen Grammatik. Für den Bachelor*. Hg. von Mechthild Habermann / Gabriele Diewald / Maria Thurmair. 2, überarbeitete Auflage, Berlin: Dudenverlag.

Eckermann, Johann Peter (1836): *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Erster Teil 1823–1832. Leipzig: Brockhaus.

Kroeber, Burkhart (2013): Neuübersetzungen von Klassikern. *Inputreferat zum 5. Schweizer Symposium für literarische Übersetzerinnen und Übersetzer des AdS Autorinnen und Autoren der Schweiz.* Bellinzona, 13. September 2013.

Kroeber, Burkhart (2000): Nachwort zur Neuübersetzung. In: *Alessandro Manzoni, „Die Brautleute“: Eine Mailänder Geschichte aus dem siebzehnten Jahrhundert*, neuübersetzt von Burkhart Kroeber, München: Hanser, S. 859–870.

Manzoni, Alessandro (2000): *Die Brautleute: Eine Mailänder Geschichte aus dem siebzehnten Jahrhundert*, neuübersetzt von Burkhart Kroeber. München: Hanser.

Manzoni, Alessandro (1978): *I promessi sposi*. Milano: Edizione Guglielmini e Redaelli.

Manzoni, Alessandro (1960): *Die Verlobten. Eine Mailänder Geschichte aus dem siebzehnten Jahrhunder*t. Aus dem Italienischen übertragen von Ernst Wiegand Junker; mit einem Nachwort von Claudio Cesare Secchi. München: Winkler Verlag.

Manzoni, Alessandro (1929): *Die Verlobten. Eine Mailänder Geschichte aus dem 17. Jahrhunder*t. Nach der Übersetzung von Daniel Lessmann. Bearbeitet und eingeleitet von Hermann Tiemann. Hamburg: Gutenberg-Verlag.

Manzoni, Alessandro (1913): *Die Brautleute. Eine mailändische Geschichte aus dem 17ten Jahrhundert*. Deutsch von Albert Wesselski. München: Müller.

Manzoni, Alessandro (1828): *Die Verlobten. Eine Mailänder Geschichte aus dem siebzehnten Jahrhunder*t. Aus dem Italienischen übertragen von Karl Eduard von Bülow. Leipzig: Hartmann.

Manzoni, Alessandro (1827): *Die Verlobten. Eine Mailänder Geschichte aus dem siebzehnten Jahrhunder*t. Übersetzt von Daniel Leßmann. Leipzig: Reclam.

Venuti, Lawrence (1998): *The scandals of translation. Towards an ethics of the difference*. London, UK: Routledge.

Wörterbuch Deutsch Italienisch/Italienisch Deutsch (2001). Hg. von Luisa Giacoma – Susanne Kolb. Bologna: Zanichelli/Pons Klett.

Zitierte Web-Seiten

https://movio.beniculturali.it
http://www.museilecco.org/museomanzoniano.htm
http://treccani.it

Übersetzen im Dienste der Nationsbildung. Giuseppe Mazzinis *Biblioteca Drammatica*

Kathrin Engelskircher (Mainz)

Abstract: Giuseppe Mazzini gilt als eine der Schlüsselfiguren des italienischen Risorgimento. Um die Nationsbildung seiner Heimat auf revolutionäre und demokratische Weise zu beeinflussen, konzipierte er ein breit angelegtes Übersetzungsprojekt. Mit dieser sogenannten *Biblioteca Drammatica* beabsichtigte Mazzini, Italien auf kultureller und politischer Ebene qua Übersetzung ausländischer Dramen und entsprechender literaturkritischer Arbeit zu erneuern. Insbesondere der deutsche Diskursraum spielte hierbei eine ganz entscheidende Rolle für Mazzini. In meinem Aufsatz stelle ich Konzept und Umsetzung der *Biblioteca Drammatica* vor, wobei ich insbesondere auf den Einfluss Goethes und Schillers eingehe und schließlich Mazzinis Politik durch Translation exemplarisch an seinem Band zu Zacharias Werners *Der 24. Februar* analysiere und diskutiere.

Keywords: Giuseppe Mazzini, Risorgimento, Nationsbildung, Dramenübersetzung, Literaturkritik, Translationspolitik.

1. Einleitung

Giuseppe Mazzini (1805–1872) gilt als einer der wichtigsten Protagonisten des Risorgimento, der als Anführer der demokratischen Bewegung das italienische *nation-building* im 19. Jahrhundert maßgeblich prägte. Bislang nur marginal untersucht,[1] wird in diesem Kontext gerade auch sein translatorisches Handeln (Holz-Mänttäri 1984; Vermeer 1990) relevant, das sich insbesondere beim jungen Mazzini beschreiben und analysieren lässt. Mazzini schließt mit seinem umfassend angelegten Übersetzungsprojekt einer *Biblioteca Drammatica* an die Übersetzungskonzeption Mme de Staëls sowie den romantischen Kreis der *conciliatori*, vor allem deren Idee einer auf „Transparenz des Fremden" (Schwarze 2004: 284) fokussierten Prosaübersetzung an und intendiert, Italien kulturell sowie politisch qua Innovationen aus dem Ausland zu erneuern. Mit Hilfe einer eigenen, revolutionären Nationalliteratur soll seine Heimat schließlich eine Führungsrolle im Kampf für ein

1 Vgl. etwa Limentani 1949a; Limentani 1949b; Angiola 1978: 211 f.; Poli 1984; Schwarze 2004: 284 ff.; Bschleipfer/Schwarze 2011; Fournier Finocchiaro 2013; Gabbani 2015: 73–77; Vranceanu/Pagliardini 2015: 7.

geeintes, demokratisches Europa übernehmen: „Die Übersetzung bekommt damit eine erklärt politische Dimension, denn Freiheit und Unabhängigkeit Italiens sind für Mazzini aufs Engste gekoppelt an den kulturellen Austausch und die politisch-gesellschaftliche Emanzipation aller europäischen Nationen,“ so Bschleipfer/Schwarze (2011: 1955).

Eine besondere Rolle spielt für Mazzini hierbei die deutsche Kultur, deren innovative Ideen über seine Dramenreihe für den italienischen Diskursraum erschlossen werden sollen. Das wird nicht nur am Konzept der *educazione* bzw. Bildung deutlich, die Mazzini durch seine *Biblioteca Drammatica* erreichen will, sondern weiterhin einerseits insbesondere an der an Goethes Weltliteratur angelehnten Idee einer *letteratura europea* und andererseits an der Schiller-Begeisterung Mazzinis.

In diesem Beitrag werde ich zunächst das Konzept der *Biblioteca Drammatica* erläutern, wobei ich insbesondere auf den erwähnten Einfluss Goethes und Schillers eingehe. Im Anschluss werde ich deren Umsetzung nachzeichnen, um schließlich exemplarisch den *Saggio sulla letteratura europea degli ultimini cinquant'anni* vorzustellen, den Band zu Zacharias Werners *Der 24. Februar*. Daran möchte ich diskutieren, wie Mazzini über Übersetzung und Literaturkritik eine Politik durch Translation intendiert. Das Fazit fasst schließlich die wesentlichen Ergebnisse zusammen.

2. *Die Übersetzung von Ideen – der Einfluss Goethes und Schillers*

Mazzini erwähnt die Idee zu einer *Biblioteca Drammatica* bereits Ende 1828 in seiner Korrespondenz mit Francesco Domenico Guerrazzi. (Mazzini 1909a: 6) In seinen Texten erscheint die übersetzungsbasierte Dramensammlung erstmals in seinem Aufsatz *D'una letteratura europea* aus dem Jahr 1829. (Mazzini 1906b; Limentani 1949a: 7) Hier beschreibt Mazzini basierend auf einer fünfstufigen Entwicklung menschlicher Zivilisation in Europa, dass Kultur und insbesondere Literatur schon immer hybrid gewesen seien, weil sie seit jeher durch andere Kulturen beeinflusst würden und auch erst dadurch zu wahrer Vollendung gelangen könnten. Für Mazzini spiegelt der Entwicklungsgrad einer Literatur stets auch den moralischen, zivilen und politischen Zustand eines Landes. Beeinflusst durch und entsetzt über die für ihn desaströse Lage in seinem Heimatland Italien nach dem Wiener Kongress, das ein politisch und kulturell bedeutungsloses Dasein fristet, in dem Fremdherrschaft, Zensur, Stagnation und kulturelle Rückständigkeit herrschen, gerät Mazzinis Aufsatz zu einem Plädoyer für Offenheit und Dialog. Der Weg zu einer politischen Erneuerung führt für Mazzini hierbei über kulturelle Erneuerung, die über die Rezeption ausländischer Werke in Übersetzung gelingen soll.

Mazzini konstatiert in *D'una letteratura europea*, dass es historisch gesehen auch einer Politik der Unterdrückung nicht gelungen sei, Kontakt zwischen verschiedenen Völkern zu unterbinden – wie es ja auch Goethe bereits betont hat:

> Es ist schon einige Zeit von einer allgemeinen Weltliteratur die Rede, und zwar nicht mit Unrecht: denn die sämtlichen Nationen, in den fürchterlichsten Kriegen durcheinander geschüttelt, sodann wieder auf sich selbst einzeln zurückgeführt, hatten zu bemerken, daß sie manches Fremde gewahr worden, in sich aufgenommen, bisher unbekannte geistige Bedürfnisse hie und da empfunden. Daraus entstand das Gefühl nachbarlicher Verhältnisse, und anstatt daß man sich bisher zugeschlossen hatte, kam der Geist nach und nach zu dem Verlangen, auch in den mehr oder weniger freien geistigen Handelsverkehr mit aufgenommen zu werden. (Goethe 1981: 364)

Wenn bereits Phänomene wie Eroberungen, Religionskriege und Handel mehr oder weniger gewollt Austausch, Annäherung und Fortschritt bedingt haben, können intendierte, koordinierte und gemeinsame Projekte erst recht Wirkung entfalten, so Mazzini. Er entwirft das Konzept eines vereinten Europa der Nationen, in dem ein erneuertes Italien eine Führungsrolle übernehmen solle. Die Literatur der Zukunft habe so auch dem universalen Wunsch nach Gemeinschaft und Transnationalität Ausdruck zu verleihen – wobei die jeweiligen nationalen Formen unterschiedlicher Ausprägung sein könnten. (Mazzini 1906a: 326)

> Esiste dunque in Europa una concordia di bisogni e di desideri, un comune pensiero, un'anima universale, che avvia le nazioni per sentieri conformi ad una medesima meta – esiste una tendenza europea. Dunque la Letteratura – quando non voglia condannarsi alle inezie – dovrà inviscerarsi in questa tendenza, esprimerla, aiutarla, dirigerla – dovrà farsi europea.[2] (Mazzini 1906b: 215)

Dies scheint wiederum an Goethe angelehnt:

> Offenbar ist das Bestreben der besten Dichter und ästhetischen Schriftsteller aller Nationen schon seit geraumer Zeit auf das allgemein Menschliche gerichtet. In jedem Besondern, es sei nun historisch, mythologisch, fabelhaft, mehr oder weniger willkürlich ersonnen, wird man durch Nationalität und Persönlichkeit

2 Zu Deutsch: In Europa gibt es also gemeinsame Bedürfnisse und Wünsche, ein gemeinsames Denken, eine universale Seele, die die Nationen auf Wege führt, die dem gleichen Ziel entsprechen – es gibt eine europäische Tendenz. Deshalb wird sich die Literatur – wenn sie nicht zu Belanglosigkeit verdammt sein will – in diese Tendenz einfügen müssen, ihr Ausdruck verleihen, sie fördern, sie lenken – sie wird europäisch werden müssen. (Übersetzung KE)

> hindurch jenes Allgemeine immer mehr durchleuchten und durchschimmern sehn. (Goethe 1986–1999: 497)

Ausführlich konzipiert Mazzini sein Übersetzungsprojekt schließlich in *Del dramma storico* (1830/31). Dort heißt es:

> V'è dunque necessità d'una Critica: necessità d'un'educazione che rinvergini l'intelletto nazionale oggi servo o spossato: necessità d'una SCUOLA ITALIANA. [. . .] Io vorrei [. . .] una Collezione di tutti i lavori drammatici italiani e stranieri che rivelano più esplicita una particolare tendenza, una forma del Dramma, l'idea d'un'epoca, d'una credenza o d'un popolo, accompagnati di lavori critico-teorici rivolti a segnarne lo sviluppo per entro la vita e le produzioni degli scrittori, sì che ne uscisse un Corso di Letteratura Drammatica dove s'intreccerebbero i principii ai fatti, le dottrine agli esempi: la Storia documentata del Dramma.[3] (Mazzini 1906a: 326 f.)

Wie dieses Zitat zeigt, ist seine Dramensammlung für Mazzini ein Bildungsprojekt; die jeweiligen Bände sollen zunächst von einer elitären Schicht bestehend aus reformwilligen Intellektuellen und jungen Dichtern als Anschauungsmaterial rezipiert und reflektiert werden. Im Anschluss bringen die jungen italienischen Autoren auf diese Weise geschult und inspiriert eine neue, performativ ausgelegte Nationalliteratur hervor, die zu einem pädagogischen Instrument für die breite Bevölkerung ausgebaut werden und dieser sowohl politisch-revolutionäre als auch moralische Werte zum Anstoß konkreten Handelns vermitteln soll. (Mazzini 1938: 89, 91 f.) Die ambitionierte Dramenreihe soll mit Werken noch aus der Zeit vor der Antike beginnen; Mazzini nennt hier etwa Kalidasas *Sakuntala oder Der Ring der Wiedererkennung*, ein indisches Drama aus dem vierten Jahrhundert v. Chr. Über die Antike und das Mittelalter soll die Serie mit der Übersetzung und Kommentierung von Schillers Werken enden.

Del dramma storico ist einer der Aufsätze, in denen Mazzini explizit den Vorbildcharakter Schillers für die neue italienische Nationalliteratur in seinem Sinn betont. Es ist weiterhin der einzige Aufsatz, in dem er eine Analyse eines

3 Zu Deutsch: Es gibt also ein Bedürfnis nach Literaturkritik: ein Bedürfnis nach Bildung, die den nationalen Intellekt wiederbelebt, der heute unterwürfig oder erschöpft ist: ein Bedürfnis nach einer ITALIENISCHEN SCHULE. [. . .] Ich möchte [. . .] eine Sammlung aller italienischen und ausländischen dramatischen Werke, die eine bestimmte Tendenz, eine Form des Dramas, die Idee einer Epoche, eines Glaubens oder eines Volkes deutlicher offenbaren, begleitet von kritischen und theoretischen Arbeiten, die darauf abzielen, die Entwicklung innerhalb des Lebens und der Werke der Schriftsteller nachzuvollziehen, so dass ein Kurs dramatischer Literatur entsteht, in dem Prinzipien mit Fakten, Lehren mit Beispielen verwoben werden: eine dokumentierte Geschichte des Dramas. (Übersetzung KE)

der Dramen Schillers versucht, und zwar von *Don Carlos, Infant von Spanien*. Mazzini betont, dass Schillers Werke von einer bestimmten Idee ausgehen, die durch diese veranschaulicht werden soll. Die Figuren der Dramen agieren nicht als Individuen, sondern lassen sich als „ideale Personen und Repräsentanten ihrer Gattung“ (Schiller 1996: 290) interpretieren, die so die Rezipient:innen des Dramas in ihrem Innersten ansprechen und beeinflussen. Mazzini hält außerdem fest, dass ein innovatives Drama sich zwar der Historie bedienen, aber nicht sklavisch an Fakten halten, sondern historische Ereignisse, Gegebenheiten und Personen zum Ausdruck aktueller Bedürfnisse und Problemstellungen heranziehen solle, um Lösungen aufzuzeigen. (Mazzini 1906a: 314 f.; Galante Garrone 1976: 60 f.; Betti 1997: 191; Decroisette 2013: 12)

Schiller selbst nutzt Mazzini zufolge Historie, hier den Unabhängigkeitskrieg der Niederlande gegen Spanien, um Kritik an seiner Gegenwart, dem herrschenden Absolutismus und der Unterdrückung jeglicher Freiheit zu üben. Besonders hebt Mazzini die Figur des Marquis von Posa hervor. Posa repräsentiere eine universale Moral und ein menschliches Ideal, die für den Kampf um eine bessere Zukunft dringend gebraucht würden:

> Quel Posa è un tipo: rappresenta il principio del dritto, della ragione libera, del progresso, anima dell’Universo. Angiolo sceso in mezzo a un inferno, tu senti diffondersi al suo primo apparire sulla scena come un’aura santa di virtù sovrumana, un soffio di solenne speranza, una calma di rivelazione; però ch’egli ama, ma il suo cuore palpita per un mondo intero, e il suo amore circonda la umanità con tutte le razze future. Grande di fede, e di sacrificio ch’è complemento a tutte le umane virtù, forte d’una coscienza purissima, e di costanza a ogni prova, procede nella linea che gli ha prefisso quella potenza che crea il Genio e lo investe d’una missione divina, tranquillo, fiducioso, rassegnato, com’uomo che ha rinnegate le speranze, e la voluttà della vita, e i plausi brevi, e le gioie del trionfo splendido, e ogni cosa; fuorché un *principio*, e il martirio.[4] (Mazzini 1906a: 312 f.)

Trotz seines tragischen Ausgangs vermittele das Drama seinen Rezipient:innen Hoffnung, da Posa die Werte repräsentiere, die in der Zukunft triumphieren würden und die den Ausgang des Dramas überdauerten:

4 Zu Deutsch: Dieser Posa ist ein Typus: Er repräsentiert das Prinzip des Rechts, der freien Vernunft, des Fortschritts, die Seele des Universums. Ein Engel, der mitten in die Hölle hinabgestiegen ist, man kann fühlen, wie sich schon bei seinem ersten Auftritt eine heilige Aura übermenschlicher Tugend, ein Hauch feierlicher Hoffnung, eine Ruhe der Offenbarung ausbreitet; denn er liebt, aber sein Herz schlägt für die ganze Welt, und seine Liebe umgibt die Menschheit mit allen zukünftigen Kulturen. Groß im Glauben und im Opfer, das alle menschlichen Tugenden ergänzt, stark durch ein höchst reines Gewissen und beständig in jeder Prüfung, schreitet er in der Linie fort, die ihm von jener Macht gesetzt wurde, die das Genie erschafft und es mit einer göttlichen Mission ausstattet,

> [. . .] Tu senti una rivelazione spuntarti di mezzo agli orrori della catastrofe, come un fiore sopra tomba, che ti parla una storia d'affetti, di memorie, e di soavi speranze – perché ti convinci che uomini come il Posa, non si fanno martiri d'un principio falso [. . .]. Ed io sentii tutto questo, e ben altro, leggendo, e rileggendo quelle pagine del *Don Carlos* – e, in mezzo al pianto, io intendeva distintamente una voce di sublime conforto, un fremito di vittoria, una fede che superbisce sulle rovine, un senso profondo d'una legge suprema di progresso, che dice: io risorgerò più bella dal martirio, però che dalla morte si genera la risurrezione![5] (Mazzini 1906a: 321)

Um eine bessere Zukunft zu begründen, ist allerdings aktives Engagement der Menschen, der Bevölkerung, folglich der Rezipient:innen nötig, so Mazzini. *Don Carlos* motiviere in diesem Rahmen geradezu zu einem Einsatz im Dienste der Freiheit und Humanität. Das Drama lasse dank der Figur des Posa das Publikum nicht passiv und deprimiert zurück, sondern fördere über eine Katharsis konkrete Aktion für menschlichen Fortschritt: (Mazzini 1906a: 315 f.; Kostka 1997: 72)

> Egli [Posa] muore; ma tu senti che la sua grand'anima si libra d'alto sulla scena, e la domina: ch'egli è martire d'un principio e che il principio starà. [. . .] La rappresentazione d'un fatto isolato, ideato o storico, genera sensazioni individuali, così strettamente connesse alla vicenda de' personaggi che nascono e muoiono sulla scena, perché la disposizione ordinata senza intento filosofico, non lascia parte alcuna all'intelletto di chi assiste a quella rappresentazione. Questo essi chiamano interesse drammatico. Ma il dramma, come noi l'intendiamo, il dramma fondato sull'alta verità de' principii, converte la udienza in un vasto giurì che applica al fatto la legge: e trae con sé dallo spettacolo il profondo convincimento della eternità d'una massima, e la grave e durevole impressione che lascia nell'animo l'adempimento d'un solenne sacerdozio morale.[6] (Mazzini 1906a: 316 f.)

---

ruhig, vertrauensvoll, gefasst, wie ein Mann, der auf Hoffnungen und die Genüsse des Lebens und den kurzen Beifall und die Freuden des glanzvollen Triumphes und auf alles verzichtet hat, außer auf ein Prinzip und das Martyrium. (Übersetzung KE)

5 Zu Deutsch: [. . .D]u spürst, wie aus den Schrecken der Katastrophe eine Offenbarung emporsteigt, wie eine Blume auf dem Grab, die dir eine Geschichte von Liebe, Erinnerungen und sanfter Hoffnung erzählt – denn du bist überzeugt, dass Männer wie Posa sich nicht zu Märtyrern eines falschen Prinzips machen [. . .]. Und ich spürte all dies und noch viel mehr, als ich diese Seiten von *Don Carlos* wieder und wieder las – und inmitten des Weinens hörte ich deutlich eine Stimme von erhabenem Trost, einen Siegesrausch, einen Glauben, der über den Ruinen thront, ein tiefes Gefühl eines höchsten Gesetzes des Fortschritts, das sagt: Ich werde schöner aus dem Martyrium auferstehen, denn auf den Tod folgt Auferstehung! (Übersetzung KE)

6 Zu Deutsch: Er [Posa] stirbt; aber du spürst, dass seine große Seele über der Szene schwebt und sie beherrscht: dass er ein Märtyrer für ein Prinzip ist und dass das Prinzip überdauern wird. [. . .D]as Drama, wie wir es verstehen, das Drama, das auf der hohen

3. Mazzinis Politik durch Translation

Nachdem bislang die Übersetzung von Ideen und Konzepten beschrieben wurde, die Mazzini aus dem deutschen Kulturraum übernimmt, soll nun sein konkretes Übersetzungsprojekt im Fokus stehen. Wie bereits angedeutet, war die *Biblioteca Drammatica* in ihrem Konzept ein sehr ambitioniertes Projekt. Leider stimmen hier große Ambitionen und Erfolg bei der Realisierung nicht überein; zwischen 1835 und 1838 können aufgrund von fast unüberwindlichen Hindernissen, sowohl zensorisch-politischer als auch finanzieller und verlagsbedingter Natur, nur drei Bände mehr oder weniger vollständig realisiert und müssen zudem anonym publiziert werden.[7] Bei den Werken handelt sich um *Chatterton* Alfred de Vignys, Victor Hugos *Angelo, tyran de Padoue* und Zacharias Werners *Der 24. Februar*, folglich Gegenwartsliteratur zu Mazzinis Lebzeiten.

Die Verwirklichung der *Biblioteca Drammatica* beginnt im Schweizer Exil in Grenchen. Dort hält Mazzini sich nach seiner Flucht aus Frankreich auf, zusammen mit Agostino und Giovanni Ruffini, Antonio Ghiglione und Angelo Usiglio. Mazzini als bekanntestes Mitglied der Gruppe übernimmt auch bei der Konzeption und Umsetzung der Dramenreihe die unangefochtene Führungsrolle. Nach der Gründung seiner Organisation *Giovine Italia* und dem Scheitern eines Aufstands in Savoyen liegt der Fokus in diesen Jahren auf literarisch-translatorischer Aktion. (Ruffini 1898: 55) Allerdings ist gerade auch diese translatorische Arbeit aufs Höchste politisiert. Mazzini legt von Anfang an den Fokus auf den jeweiligen literaturkritischen Kommentar. Diesen erachtet er sogar als wichtiger als die Übersetzung selbst. (Mazzini 1910b: 336) Im Kontext der von Mazzini intendierten *educazione* sollen die literaturkritischen Aufsätze garantieren, dass die literarischen Werke von den Rezipient:innen auch „richtig" verstanden werden. Mazzini selbst ist nur an der Übersetzung des *Chatterton* direkt beteiligt und überträgt Vignys Vorwort und den dritten Akt ins Italienische; die Ruffini-Brüder übernehmen die übrigen beiden Akte. *Angelo* übersetzen die Ruffinis komplett, *Der 24. Februar*

Wahrheit von Prinzipien basiert, verwandelt das Publikum in ein großes Gericht, das Gesetze auf Tatsachen anwendet: und das aus der Aufführung die tiefe Überzeugung von der Ewigkeit einer Maxime und den ernsten und bleibenden Eindruck mitnimmt, den die Erfüllung eines feierlichen moralischen Priestertums in der Seele hinterlässt. (Übersetzung KE)

7 Veröffentlicht werden lediglich die Bände zu *Chatterton* sowie *Der 24. Februar*. Im Hinblick auf *Angelo* verlangt die Zensur derartige Kürzungen und Änderungen des Manuskripts, dass Mazzini und die ebenfalls beteiligten Brüder Agostino und Giovanni Ruffini auf eine Publikation verzichten, um die Glaubwürdigkeit ihres Herzensprojekts nicht zu gefährden und es zu gegebener Zeit fortzusetzen. Vgl. ausführlich Engelskircher 2020: 165 ff.

wird von Agostino Ruffini allein übersetzt. Mazzini kümmert sich um die literaturkritischen Kommentare – und im Falle des *24. Februar* auch um die Anmerkungen zum Autor.

Der dritte und letzte Band der Dramensammlung erscheint 1838 bei Hauman in Brüssel unter dem Titel *Saggio sulla letteratura europea degli ultimi cinquant'anni* und enthält neben der Übersetzung von Werners Stück ein Vorwort Mazzinis, seine Anmerkungen zu Leben und Werk des Autors (*Cenni su Werner*) sowie den ebenfalls von ihm verfassten literaturkritischem Aufsatz *La fatalità considerata com'elemento drammatico. Der 24. Februar* ist ein einaktiges Drama des deutschen Autors Zacharias Werner und gilt als Werk, das die Schule der so genannten Schicksalsdramen begründet. Zum ersten Mal wird es 1809 in privatem Rahmen im Salon von Mme de Staël in Coppet präsentiert; seine Uraufführung feiert es 1810 am Weimarer Hoftheater, damals unter der Leitung Goethes. Inhaltlich geht es um einen Erbfluch, der vom Großvater auf den Vater auf den Sohn übergeht – mit fatalen Folgen.

In seinem Aufsatz untersucht Mazzini die Fatalität bzw. das Schicksal als handlungstragendes Element in der Historie des dramatischen Genres. Dabei unterscheidet er zwischen drei Epochen, die von drei Dichtern und drei Schicksalskategorien repräsentiert werden. Die Antike ist geprägt von Aischylos und dem *fato* als willkürlichem gewaltsamen Unglück bzw. vererbtem Schicksal in Anlehnung an den Atridenfluch. Das herrschende System ist polytheistisch; die Macht rachsüchtiger Götter fährt direkt auf die Menschen nieder. Aischylos' Drama wird von Mazzini als theogonisch beschrieben.

Shakespeare ist für Mazzini der wesentliche Dichter des Mittelalters. Hier wird das Schicksal als *necessità* charakterisiert, als eine Art Kraft und Zwang, die aus den Menschen selbst kommt – als unkontrollierbare Leidenschaft, Gefühlsausbruch oder Psychose. Im Hinblick auf die religiöse Komponente herrscht nun der Gott des Christentums. Es wird eine Gleichheit aller Menschen postuliert – und das mit universaler Gültigkeit. Der Klerus allerdings steht zwischen Gott und den Menschen und verlangt seinerseits die Deutungshoheit für Gottes Wort. Das Drama des Mittelalters ist Mazzini zufolge ein individuelles.

Schiller ist schließlich Vertreter der Moderne bzw. Vorläufer einer zukünftigen Literatur der Gemeinschaft; er artikuliert in seinen Werken das Schicksal als *provvidenza*. Dabei handelt es sich um ein positiv konnotiertes Schicksal, eng verbunden mit einem starken Fortschrittsglauben. Der Kontakt zwischen Gott und der Menschheit ist wieder ein direkter, Gott ist nun jedoch philanthropisch. Das Drama wird von Mazzini als soziales bezeichnet. (Mazzini 1910a: 177 f.)

Mazzini behandelt Werners Drama selbst nur rudimentär; er thematisiert weder Regieanweisungen noch Figurenkonzeption oder Spannungsbogen. Er stellt allein fest, dass Werner die antike (überholte) Kategorie des *fato* in

seinem Drama anwendet, wenn Werner dies auch – das gesteht Mazzini zu – auf innovative Weise tue. Insgesamt nutzt Mazzini jedoch den *24. Februar* – und insbesondere die Thematik des Erbfluchs – als Ausgangspunkt für eine Abhandlung im Dienst seines Erneuerungsprojekts.

Die italienische Bevölkerung, traditionell mit einem tief verwurzelten Glauben an die Fatalität, soll sich gerade nicht ihrem Schicksal ergeben. Vielmehr soll sie aktiv werden und Mazzinis demokratische Vision realisieren. Deshalb konzipiert Mazzini in seinem literaturkritischen Kommentar – natürlich sehr subtil, um der Zensur zu entgehen – seine eigene Religion, eine Art Menschheitsreligion oder „Demotheokratie", wie Otto Vossler (1927: 58, 61) es ausdrückt. Diese verknüpft politische und religiöse Aspekte unauflöslich miteinander. Mazzini deutet damit die negativ konnotierte Fatalität in einen positiv besetzten Terminus, die bereits erwähnte *provvidenza*, um. Damit interpretiert er einerseits eine demokratische Revolution und Wende als unvermeidbares Schicksal; andererseits inszeniert er Gott selbst als Begründer und Unterstützer einer Revolution in Italien.

Diese Idee einer Revolution, die von einem philanthropischen Gott gewollt und unterstützt wird, spiegelt sich auch in Ruffinis Übersetzung. Mein erstes Beispiel hebt die positive Haltung von Mazzinis Gott gegenüber der Menschheit hervor. Das Original Werners weist keinerlei religiösen Kontext oder Referenz auf. Seine Protagonisten Kunz und Trude thematisieren nur eine etwaige Lösung ihrer Probleme. Bei Werner heißt es: „Wenn jetzo Dunkel auch auf unsern Augen ruht/ Kann uns zu retten doch – **vielleicht uns noch gelingen**." (21)[8] Ruffinis Übersetzung legt aber nahe, dass eine mögliche Rettung von Gottes Gnade abhängt: „I nostri occhi sono velati dalle tenebre, **ma la misericordia del signore è senza confini**." (66)[9]

Mein zweites Beispiel belegt eine Verstärkung des Bilds eines guten Gottes in Mazzinis Verständnis. Das Original verwendet – gebetsgleich – den Ausdruck eines „Gott der Huld": „Laß mich im Strudel der Gedanken/ Versinken nicht, du **Gott der Huld**!" (58) Ruffini ändert die Satzstellung, sodass „Gott" nun am Anfang steht und damit schon zusätzlich hervorgehoben wird. Werners „Gott der Huld" wird im Italienischen außerdem zu einem „Gott der Barmherzigkeit und des Friedens". Damit werden die positiven Eigenschaften Gottes noch einmal betont: „**Dio di misericordia e di pace**, fa' ch'io non mi perda nel vortice de' miei pensieri." (104)

Darüber hinaus trägt Ruffini unter anderem die Thematik des Opfers im Dienst einer höheren Sache an den Text heran und setzt es relevanter, als es im

8 Hier und im Folgenden zitiert nach: Werner 1815, mit der entsprechenden Seitenzahl in Klammern im Fließtext. Hervorhebungen KE.

9 Hier und im Folgenden zitiert nach: Anonym (Mazzini/Ruffini) 1838, mit der entsprechenden Seitenzahl in Klammern im Fließtext. Hervorhebungen KE.

Original erscheint.[10] Das Martyrium für die Heimat ist für Mazzini von entscheidender Bedeutung für den Einigungskampf, wie seine Interpretation der Figur des Marquis von Posa bereits gezeigt hat. Der Bericht von Kurts Tod in der Schweizer Armee etwa wird als Martyrium inszeniert. Werner beschreibt hier den Ausgang einer Schlacht als Niederlage und den Tod aller beteiligten Soldaten als „ermordet all". In Ruffinis Übersetzung werden diese Toten aber „geopfert" („sacrificati"). Das Deutsche lautet: „Las't du's gedruckt nicht, daß vom ganzen Bataillon/ Der Schweizer, wo der Kurt in Dienst genommen,/ Auch nicht ein einz'ger Mann entkommen:/ Daß sie, in jener Nacht, bey der Revolution/ Von der der Fremde log, er sey dabey gewesen/ **Ermordet all'**?" (56) Das lautet in Ruffinis Übersetzung: „Ma non hai letto bello e stampato, che del battaglione svizzero nel quale era Kurt, non ne scampò testa? Non hai letto che in codesta notte, che quel forestiere millanta aver veduto, **tutti quanti furono sacrificati**?" (104)

Eine ähnliche Varianz zeigt mein letztes Beispiel zur Vergangenheit der Schweiz. Werner lässt seinen Protagonisten Kunz darüber sprechen, wie sich die Schweizer selbstlos im Dienste ihres Landes engagieren. Ruffini legt dies als Opfer für die Heimat aus, wobei durch die Hinzunahme von „a pro della patria" statt „fürs allgemeine Wesen" der Dienst am eigenen Land als solchem betont wird – „patria" heißt „Heimat". Der eher negative Ausdruck des „eigenen Nachteils" wird außerdem positiv zu „großmütig" („generosi") umgedeutet: „Der lesen, schreiben kann, die Chronik hat gelesen,/ Und weiß, wer Tell und Winkelried gewesen,/ **Und was, in alter Zeit für's allgemeine Wesen,/ Mit eig'nem Nachtheil oft, ein jeder Schweizer that**! (18) im Vergleich zu „[. . .] io che conosco gli annali del mio paese, e i grandi nomi di Tell e di Winkelried, **e i sacrifizii che gli antichi svizzeri consumavano generosi a pro della patria** [. . .]." (62)

Die Art und Weise, in der *Der 24. Februar* kommentiert und übersetzt wird, zeigt somit deutlich Mazzinis Politik durch Translation, die über sein Projekt der *Biblioteca Drammatica* lanciert werden soll – womit seine Absicht deutlich wird, Italien qua Übersetzung und Literaturkritik revolutionär zu erneuern und als demokratische Nation zu begründen.

10 Mazzini definiert Marytrium als „battesimo d'un mondo, l'iniziazione del progresso". (Mazzini 1909b: 336) Lukenda (2012: 214) betont die semantische Bandbreite des Märtyrer-Konzepts im Risorgimento: „Ob nun das offene Bekenntnis zu nationalen Ideen, die schriftstellerische beziehungsweise politische Tätigkeit oder das aktive kämpferische Engagement auf dem Schlachtfeld: Zum Märtyrer wird man als unbeugsamer Oppositioneller, der Verfolgung erleidet, Kerkerhaft erduldet oder ins Exil gezwungen wird [. . .]." Die Idee des Opfers wird so zu einem Handlungsmodell kanonisiert. (vgl. ebd.: 217, 251)

4. Fazit

Mein Aufsatz intendierte aufzuzeigen, wie der deutsche Kultur- und Sprachraum Mazzinis translatorisches Handeln ganz entscheidend beeinflusste. Mazzini überträgt Ideen Goethes in sein eigenes Konzept einer *letteratura europea*; Schiller ist für ihn *der* Vorbilddichter innovativen literarischen Schaffens in Italien. Die Figur des Marquis von Posa aus *Don Carlos* gilt ihm hierbei als *der* moralisch reine Charakter, der durch sein Handeln die Rezipient:innen nachhaltig beeindruckt und dessen Ideale sowie Integrität nicht nur die Handlung auf der Bühne überdauern, sondern auch zu Anschlusshandlung motivieren.

Entsprechendes sollen auch die jungen italienischen Dichter leisten, deren Zugang zu ausländischen Werken und einer kritischen Auseinandersetzung mit denselben Mazzini über seine *Biblioteca Drammatica* erreichen will. Hierbei greifen Literaturkritik und Übersetzung ineinander, stützen und ergänzen sich, um Mazzinis Vision zu propagieren. Mazzini greift darüber hinaus zu sehr subtilen Mitteln der Einflussnahme, wie meine Analyse von *Der 24. Februar* belegt. Mazzinis Politik durch Translation spiegelt sich somit deutlich in Konzept und Realisierung seiner *Biblioteca Drammatica*, die gleichermaßen als Ausdruck, Medium und Akteur politischen Handelns interpretiert werden kann.

Bibliographie

Betti, Franco: „Key aspects of romantic poetics in Italian literature“. In: *Italica* 74/2 (1997), S. 185–200.

Bschleipfer Andreas/Schwarze, Sabine: „196. Übersetzungstheorie und Übersetzungskritik in Italien im 19. und 20. Jahrhundert“. In: Harald Kittel et al. (Hgg.): *Übersetzung – Translation – Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung / An international encyclopedia of Translation Studies / Encyclopédie internationale de la recherche sur la traduction* (3. Teilband). Berlin: De Gruyter Mouton 2011, S. 1951–1962.

Decroisette, Françoise: „Introduction“. In: Françoise Decroisette (Hg.): *L'histoire derrière le rideau. Écritures scéniques du Risorgimento*. Rennes: Presses universitaires de Rennes 2013, S. 9–23.

Engelskircher, Kathrin: *Nationsbildung als Übersetzungsprojekt. Giuseppe Mazzinis italienische Translationspolitik*. Stuttgart: Steiner 2020. (= Studien zur Übersetzungsgeschichte 1)

Ferraris, Angiola: *Letteratura e impegno civile nell'*Antologia. Padua: Liviana 1978.

Fournier Finocchiaro, Laura: „Mazzini et le drame historique“. In: Françoise Decroisette (Hg.): *L'histoire derrière le rideau. Écritures scéniques du Risorgimento*. Rennes: Presses universitaires de Rennes 2013, S. 47–59.

Gabbani, Ilaria: *L'Italiano. Un foglio letterario nella Parigi della Monarchia di Luglio*. Paris/Pisa 2015. <https://core.ac.uk/download/pdf/79620344.pdf)> [10.08.2021].

Galante Garrone, Alessandro: „Schiller e Mazzini“. In: Istituto per la storia del Risorgimento italiano (Hg.): *Mazzini e i repubblicani italiani. Studi in onore di Terenzio Grandi nel suo 92° compleanno*. Turin: Palazzo Carignano 1976, S. 55–65.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Sämtliche Werke (Frankfurter Ausgabe). Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bände. Hg. v. Friedmar Apel/Hendrik Birus et al. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1986–1999.

Goethe, Johann Wolfgang von: *Werke (Hamburger Ausgabe)*, 12. Aufl. Hg. v. Erich Trunz, München: C. H. Beck 1981.

Holz-Mänttäri, Justa: *Translatorisches Handeln. Theorie und Methode*. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia 1984.

Kostka, Edmund: *Schiller in Italy. Schiller's Reception in Italy: 19th and 20th Centuries*. New York: Peter Lang 1997.

Limentani, Uberto: „Un'idea prediletta di Mazzini (1)“. In: *Il Pensiero Mazziniano* 11 (1949a), S. 7.

Limentani, Uberto: „Un'idea prediletta di Mazzini (2)“. In: *Il Pensiero Mazziniano* 12 (1949b), S. 5–6.

Lukenda, Robert: *Die Erinnerungsorte des Risorgimento. Genese und Entfaltung patriotischer Symbolik im Zeitalter der italienischen Nationalstaatsbildung.* Würzburg: Königshausen & Neumann 2012.

Mazzini, Giuseppe: *Brief an Francesco Domenico Guerrazzi, letzte Monate 1828 (I)*. In: *SEI, Bd. V, Epistolario I*. Imola: Galeati 1909a, S. 3–6.

Mazzini, Giuseppe, *Del dramma storico* (1830/31). In: *SEI, Bd. I, Letteratura I*. Imola: Galeati 1906a, S. 255–329.

Mazzini, Giuseppe: *Della fatalità considerata com'elemento drammatico* (1836). In: *SEI, Bd. VIII, Letteratura II*. Imola: Galeati 1910a, S. 169–200.

Mazzini, Giuseppe: *D'una letteratura europea* (1829). In*: SEI, Bd. I, Letteratura I*, Imola: Galeati 1906b, S. 177–222.

Mazzini, Giuseppe: *Fede e avvenire* (1835). In: *SEI, Bd. VI, Politica IV*. Imola: Galeati 1909b, S. 293–358.

Mazzini, Giuseppe: *Italian literature since 1830* (1834). In: *SEI, Bd. VIII, Letteratura II*. Imola: Galeati 1910b, S. 283–343.

Mazzini, Giuseppe: *Note autobiografiche* (1861–1866). In: *SEI, Bd. LXXVII, Politica XXVI*. Imola: Galeati 1938, S. 1–397.

[Mazzini, Giuseppe/Ruffini, Agostino:] *Saggio sulla letteratura europea degli ultimi cinquant'anni. Letteratura Alemanna*. Brüssel: Hauman 1838.

Poli, Annarosa: „Giuseppe Mazzini e la traduzione del Chatterton di Alfred de Vigny“. In: Centre d'études franco-italien. Universités de Turin e de Savoie (Hg.): *Mélanges à la mémoire de Franco Simone. France et Italie dans la culture européenne.* Genf: Slatkine 1984, S. 327–344.

Ruffini, Agostino: *Brief an Gaspare Ordoño de Rosales*, 23.10.1835. In: L. Ordoño de Rosales (Hg.): *Lettere inedite di Giuseppe Mazzini ed alcune de' suoi compagni d'esiglio*. Turin: Fratelli Bocca 1898, S. 55.

Schiller, Friedrich: *Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie* (Vorwort zu: *Die Braut von Messina oder Die feindlichen Brüder*). In: *Friedrich Schiller. Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 5, Dramen IV*. Hg. v. Matthias Luserke. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1996, S. 281–291.

Schwarze, Sabine: *Sprachreflexion zwischen nationaler Identifikation und Entgrenzung. Der italienische Übersetzungsdiskurs im 18. und 19. Jahrhundert*. Münster: Nodus 2004.

Vermeer, Hans J.: „Texttheorie und Translatorisches Handeln“. In: *Target* 2 (1990), S. 219–242.

Vossler, Otto: *Mazzinis politisches Denken und Wollen in den geistigen Strömungen seiner Zeit*. München/Berlin: Oldenbourg 1927.

Vranceanu, Alexandra/Pagliardini, Angelo: „Introduzione“. In: Alexandra Vranceanu/Angelo Pagliardini (Hgg.): *Rifondare la letteratura nazionale per un pubblico europeo. Da un'idea di Giuseppe Mazzini*. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2015, S. 7–14.

Werner, Friedrich Ludwig Zacharias: *Der vierundzwanzigste Februar. Eine Tragödie in einem Akt*. Wien: Wallishausser 1815.

Editorische Eingriffe in literarischen Übersetzungen. Eine Betrachtung aus translationswissenschaftlicher Perspektive am Beispiel von Übersetzungen ins Türkische

Zehra Gülmüş (Eskişehi)

Abstract: Das literarische Übersetzen ist in der Praxis ein äußerst komplexer Vorgang, da bis zur Veröffentlichung einer Übersetzung eine Reihe von Faktoren mitwirken und sich auf die vom Übersetzer anvisierte Rezeptionssteuerung auswirken. Interessant sind in diesem Zusammenhang editorische Eingriffe, die dazu führen, dass Editoren zu „Co Übersetzern" werden. Jedoch wird dieses Thema in übersetzungskritischen Studien kaum angesprochen. Die übersetzerischen Leistungen werden in der Regel nur dem Übersetzer zugeschrieben und damit auch die Verantwortung für die Übersetzung, obgleich möglicherweise der Editor mitgewirkt hat. In diesem Beitrag wird anhand von Fallbeispielen aufgezeigt, vor welchen Problemen Übersetzer im Übersetzungsprozess und Übersetzungswissenschaftler, die literarische Übersetzungen analytisch behandeln, stehen.

Keywords: Literarisches Übersetzen, Paratext, Editor, Übersetzungskritik, Übersetzungsvertrag.

1. Problem- und Fragestellung

Literarische Übersetzer[1] nehmen in der Rezeptionsgeschichte eines Werkes eine Schlüsselrolle ein. Nicht von ungefähr genießen erfolgreiche literarische Übersetzer ein hohes gesellschaftliches Ansehen. Dass beim literarischen Übersetzen neben der Translationskompetenz des Übersetzers auch hermeneutische Gesichtspunkte eine wichtige Rolle spielen, steht außer Zweifel. Denn das Verstehen und Auslegen des Ausgangstextes ist der Ausgangspunkt des literarischen Übersetzens. Sodann kann der Übersetzer im Übersetzungsprozess mit seiner Übersetzungsstrategie – der Vorgehensweise, die er zum Erlangen des Übersetzungsziels trifft – und der Auswahl der ihm zur Verfügung stehenden Übersetzungsverfahren versuchen, die Rezeption zu steuern. Hierbei kann allerdings nur von einem „Versuch" gesprochen werden, da das Übersetzen in der Praxis ein äußerst komplexer Vorgang ist. So gibt es auch beim literarischen Übersetzen eine Reihe von Faktoren, die bis zur

1 In diesem Beitrag gelten Personenbezeichnungen für beide Geschlechter. Auf geschlechtsneutrale Sprachformen wird zugunsten besserer Lesbarkeit verzichtet.

Veröffentlichung einer Übersetzung mitwirken und sich auf die vom Übersetzer anvisierte Rezeptionslenkung auswirken, so etwa das Verständnis des Übersetzers vom literarischen Übersetzen und seine übersetzerische Professionalität, vor allem aber auch der Translationsauftrag, die Verlagspolitik und andere Rahmenbedingungen. Interessant und darum für diesen Beitrag als Thema ausgewählt sind editorische Eingriffe in literarische Übersetzungen, die über das Korrigieren von offensichtlichen Schreibfehlern hinausgehen und dazu führen, dass Editoren zu „Co-Übersetzern" werden, indem sie vor oder nach dem Übersetzungsprozess dem Übersetzer Anweisungen erteilen, in welcher Form die Übersetzung zu ändern sei. Hinzu kommen eigenmächtige Handlungen von Editoren wie das Vornehmen von Textänderungen, Hinzufügen von erläuternden Anmerkungen und dergleichen. Editorische Eingriffe ohne vorherige Absprache mit dem Übersetzer zählen wohlgemerkt zu den Extremfällen, sind aber keine Seltenheit. Sie stellen, in welcher Form sie auch immer erfolgen, einen wichtigen Gesichtspunkt in übersetzungskritischen Analysen dar. Jedoch wird dieses Thema in übersetzungskritischen Studien kaum angesprochen. Das dürfte mitunter damit zusammenhängen, dass es bisher keine allgemein anerkannte translationswissenschaftliche Theorie für literarische Übersetzungskritik gibt und darum bei Übersetzungsanalysen methodisch unterschiedlich vorgegangen wird. In meinen literarischen Übersetzungsanalysen versuche ich z. B. in moderne translationswissenschaftliche Theorien – literaturwissenschaftlich gesehen – wichtige Aspekte miteinzubeziehen und gehe wie folgt vor. Es werden zuerst die allgemeinen Erwartungen an literarisches Übersetzen genannt. Hierbei wird davon ausgegangen, dass die „Intention des Textes" (Eco 2009: 18) bzw. das „Textganze", wie vor allem von der hermeneutischen Übersetzungstheorie betont (Stolze 1999: 117–119), wichtig ist. Die Einzelstudien sind keine systematischen Analysen, die eine Übersetzung Satz für Satz mit dem Ausgangstext vergleichen. Vielmehr werden der literaturwissenschaftlich textimmanenten Methode folgend Schlüsselstellen des Ausgangstextes betrachtet, vornehmlich solche, die ein Übersetzungsproblem darstellen und für das Textganze bedeutend sind, da diese die übersetzerischen Leistungen des Übersetzers am besten offenlegen. Dabei werden, wie von der funktionalistischen Übersetzungstheorie nahegelegt, auch die „textexternen Faktoren" (Nord 1999: 350) der Übersetzung mitberücksichtigt. Aufschlüsse darüber kann der „Paratext" (Genette 2014: 10) einer Übersetzung geben. Bei einer kritischen Durchsicht meiner publizierten Übersetzungsanalysen habe ich jedoch festgestellt, dass dieser Aspekt teilweise nicht bzw. zu wenig beachtet wurde, in ähnlicher Weise auch die Rolle des Editors. Die übersetzerischen Leistungen wurden nur dem Übersetzer zugeschrieben und damit auch die Verantwortung für die Übersetzung, obgleich möglicherweise der Editor mitgewirkt hat. Diese Feststellung kann durchaus verallgemeinert werden und stellt damit eine allgemeine

Problematik in übersetzungskritischen Analysen dar. Nachstehende Beispiele sollen diese Problematik vor Augen führen und aufzeigen, vor welchen Problemen Übersetzer im Übersetzungsprozess, aber auch Übersetzungswissenschaftler, die literarische Übersetzungen kritisch behandeln, stehen. Es werden vorwiegend Ergebnisse aus den vorliegenden Übersetzungsanalysen der Verfasserin herangezogen und im Hinblick auf die vorliegende Fragestellung um neue Aspekte erweitert.

Zuvor jedoch muss eine Begriffsklärung folgen. Im Impressum von türkischen Buchveröffentlichungen kommen folgende Bezeichnungen vor: Der „Editor" [*Editör*][2] ist für die Veröffentlichung der Publikation verantwortlich. Er verwaltet den ganzen Veröffentlichungsprozess, gibt Empfehlungen zu Inhalt und Stil des ihm vorgelegten und bereits durchgesehenen Manuskripts. Der „Lektor" [*Lektör*] prüft, ob das Werk zur Verlagspolitik passt, und entscheidet darüber, was publiziert wird. Er gibt Empfehlungen, mitunter auch direkte Anweisungen für Änderungen im Buch. Für die Druckfertigkeit des Werkes, das heißt, für die sprachliche Durchsicht und die Gestaltung des Layouts ist der „Redakteur" [*Redaktör*] verantwortlich. Doch sind die genannten Berufsbezeichnungen nicht „geschützt". So werden „Lektor" und „Redakteur" auch synonym verwendet. Oft müssen Editoren aus betriebswirtschaftlichen Gründen auch Arbeiten der ihnen hierarchisch Unterstehenden verrichten, wie die der Lektoren. Dabei schreiben sie nicht selten auch ganze Texte und Übersetzungen neu und werden zu *Ghostwritern.* (Bora 2011: 33) Zusammenfassend kann gesagt werden, dass es im türkischen Verlagswesen sehr schwierig ist, die Handlungsbereiche der im Impressum Genannten abzugrenzen bzw. festzustellen. Daher wird in diesem Beitrag für jegliche Handlungen seitens des Verlags die Bezeichnung „Editor" und deren Ableitungen verwendet.

2. Drei grammatische Fehler in Heinrich von Kleists Novelle „Das Erdbeben in Chili"

Als erstes Beispiel sollen vier türkische Übersetzungen von Heinrich von Kleists Novelle *Das Erdbeben in Chili* dienen (Kleist 1952; Kleist 1993; Kleist 2004 und Kleist 2010b). Beachtenswert für die vorliegende Problemstellung sind drei grammatische Fehler im Ausgangstext, die als „funktionelle" Fehler bezeichnet werden können. Hierzu einige Grundinformationen. Hintergrund der Geschichte des Liebespaares in der Novelle ist das Lissabonner Erdbeben (1755), das sich an Allerheiligen in der Stunde des Gottesdienstes ereignete

2 Türkischsprachige Bezeichnungen sowie Zitate aus türkischsprachigen Quellen sind in diesem Beitrag von der Verfasserin (Z. G.) übersetzt.

und in ganz Europa eine große philosophische Diskussion über „die Frage der Theodizee, der Gerechtigkeit Gottes angesichts des Leidens Unschuldiger“ (Doering 1996: 72), auslöste. Kleist beteiligte sich daran, indem er die Auseinandersetzung zwischen Rousseau und Voltaire zum Problem seiner Novelle *Das Erdbeben in Chili* werden ließ. In der Kleist-Forschung wird die an drei Stellen vorkommende grammatisch unkorrekte Sprache Kleists als ein stilistisches Mittel gedeutet, mit denen der Erzähler seine Stellungnahme zur Diskussion kundtut. Nach Oellers (1998: 96–97) handelt es sich hierbei um folgende drei Textstellen bzw. Fehler: „Eben stand er [Jeronimo], wie schon gesagt, an einem Wandpfeiler, und befestigte den Strick, der ihn dieser jammervollen Welt entreißen sollte, an eine Eisenklammer, die an dem Gesimse *derselben* eingefugt war [. . .].“ (Kleist 1984: 52–53; Hervorh. d. Verf., Z. G.) In diesem Satz sei ein falsches Personalpronomen benutzt, richtig wäre „desselben“ (bezogen auf „Wandpfeiler“). Falsch sei auch das Personalpronomen im nachstehenden Satz. „Er [Jeronimo] durchlief [. . .] die einzelnen Gruppen derselben [. . .], als er plötzlich an einer Quelle, die die Schlucht bewässerte, ein junges Weib erblickte, beschäftigt, ein Kind in *seinen* Fluten zu reinigen.“ (Kleist 1984: 55; Hervorh. d. Verf., Z. G.) Richtig wäre „ihren“ (bezogen auf „Fluten der Quelle“). Bei dem dritten grammatischen Fehler handle es sich um einen Deklinationsfehler: „Don Fernando, als er seinen kleinen Juan vor sich liegen sah, mit aus dem Hirne *vorquellenden* Mark, hob, voll namenlosen Schmerzes, seine Augen gen Himmel.“ (Kleist 1984: 68; Hervorh. d. Verf., Z. G.) Richtig wäre „vorquellendem“.

Wie die Analyse zur ersten Übersetzung zeigt, sind jene für die Gesamtdeutung der Novelle wichtigen drei Textstellen in der Übersetzung nicht nachgebildet. (Gülmüş 2003: 254) Gleiches gilt für die Neuübersetzungen der anderen Übersetzer (Kleist 1993: 57, 60 und 71; Kleist 2004: 61, 63 und 75; Kleist 2010b: 126, 129 und 139), bei denen, wie unten aufgezeigt wird, nur diese Stellen betrachtet wurden. Die Frage lautet: Verfügen die Übersetzer über mangelnde Sprach-, Kultur-, Recherchier- und Translationskompetenz, um die „funktionellen“ grammatischen Fehler im Ausgangstext zu erkennen, oder liegen Eingriffe – in diesem Falle Berichtigungen – der Editoren vor, die vorgenommen wurden, damit ein „fehlerfreier“ Zieltext, will meinen eine in einem „guten“ Türkisch verfasste Novellenübersetzung vorgelegt werden kann?

Nähere Angaben darüber können, wie auch allgemein bei anderen Übersetzungen, bestenfalls aus zugehörigen sog. „Peritexten“ (Genette 2014: 14) erschlossen werden, etwa aus den Vor- und Nachworten der Übersetzer und / oder Editoren und dergleichen. Als hilfreich erweisen sich auch Nachforschungen zur Biographie der Übersetzer sowie Äußerungen zum literarischen Übersetzungsverständnis. Ein allgemeines Problem für Translationswissenschaftler ist, dass Übersetzer nur selten über Übersetzungsprobleme, die sie

im Übersetzungsprozess haben lösen müssen, öffentlich sprechen. Diesbezügliche Nachforschungen sind nicht immer möglich, da die Übersetzer und Editoren nicht immer erreichbar sind, so etwa, wenn sie bereits verstorben sind und / oder keine oder nur eine geringe Bereitschaft zeigen, darüber zu sprechen. So lautet nicht selten das Argument, dass dazu keine Dokumentation und auch keine Erinnerung vorlägen. Daher können wie im Fall der Kleist-Novelle nur Vermutungen über etwaig erfolgte Eingriffe der Editoren angestellt werden. Es mangelt somit an wissenschaftlichen Nachweisen, was ein Problem bei translationswissenschaftlichen Arbeiten markiert. Jedoch sollte bei Bewertung der übersetzerischen Leistung in einer translationswissenschaftlichen Analyse diese Problematik zumindest angemerkt werden. Zurück zu den drei grammatischen Fehlern, die bezeichnenderweise in keinem der vier Übersetzungen nachgebildet sind.

Die erste Übersetzung wurde von M. Togar verfasst, welche in Deutschland Deutsch für das Lehramt studierte und eine renommierte Übersetzerin ist. (Öncü 2017: 524) Im Vorwort zur Übersetzung spricht Togar u. a. über Übersetzungsprobleme der Kleist'schen Novellen und betont, dass die Übersetzungen nicht die sprachstilistischen Besonderheiten von Kleist wiedergeben, nämlich die langen hypotaktischen Sätze und indirekten Reden, da diese im Türkischen in dieser Form nicht reproduzierbar seien. Die Leser möchten Verständnis dafür zeigen. (Togar 1952: VI–VII) Im Impressum ist kein Editorname genannt. Die Übersetzung wurde vom Türkischen Erziehungsministerium in Auftrag gegeben und erschien in der für die türkische Geschichte ideologisch und kulturpolitisch bedeutenden Reihe *Übersetzungen aus der Weltliteratur*. Von den von einer Fachkommission streng ausgewählten Übersetzern mit gut fundierten Sprach- und Fachkenntnissen wurden sprachlich leicht verständliche Übersetzungen erwartet. Vor der Auftragsvergabe wurden rund 30 Seiten der Übersetzung begutachtet. (Karantay 1991: 69–70) Da die Übersetzungen unter großem Zeitdruck veröffentlicht werden sollten, wurden sie nach Fertigstellung, – wenn überhaupt – nur flüchtig redigiert, was eine Reihe von Tippfehlern in Togars Übersetzung zeigt.

Im Jahre 1993 folgte eine Neuübersetzung im privaten und sehr bekannten Verlag Can (Kleist 1993). Biografische Angaben zur Übersetzerin A. Yalnız, die auch drei andere deutsche Autoren übersetzt hat (Öncü 2017: 495), liegen, soweit festgestellt werden konnte, nicht vor. Dem Erzählband mit sieben Übersetzungen von Kleist sind zwei Abschnitte zu Kleists schriftstellerischen Leistungen vorangestellt. (Kleist 1993: 7–15) Die Übersetzungsproblematik wird nicht angesprochen. Von wem diese Abschnitte verfasst sind, bleibt unklar, da kein Verfassername genannt ist. Auch in dieser Übersetzung ist der Name eines Editors nicht genannt. Von den sieben Übersetzungen wurde lediglich die Übersetzung der Novelle *Die Marquise von*

O. . . übersetzungskritisch analysiert (Gülmüş 2010), jedoch gelten die dortigen Ergebnisse auch für die anderen Novellenübersetzungen von Yalnız, wie einzelne Stichproben zeigen, so etwa jene Stellen mit den drei grammatischen Fehlern. (Kleist 1993: 57, 60 und 71) Es zeigt sich, dass in den Novellenübersetzungen von Yalnız sprachstilistische Besonderheiten von Kleist keine besondere Achtung erfahren. Offenbar wurde auch diese Übersetzung bestenfalls nur oberflächlich von einem Editor redigiert.

2004 folgte eine weitere Neuübersetzung von der Hochschulgermanistin A. Talun İnce, wiederum in einem Erzählsammelband, aber einem etwas weniger bekannten privaten Verlag. Angefügt ist ein umfangreicher Anhang, vergleichbar der Reihe *Erläuterungen und Dokumenten* des Reclam Verlages. In diesem spricht Talun İnce u.a. auch über Übersetzungsprobleme wie das Übertragen von Sprache und Stil Kleists ins Türkische. Kleists eigentümliche Sprachverwendung führe zu einem Interpretationsfreiraum, welcher vom Übersetzer selbst mit Nachforschungen kaum zu erschließen sei. (Talun İnce 2004: 81) Wie eine Analyse zu Talun Inces Übersetzung der Novelle *Die Marquise von O. . .* zeigt, beachtet Talun Ince beim Übersetzen den Kleistschen Stil weitgehend. Das gilt, wie ein Blick in ihre Übersetzung von *Das Erdbeben in Chili* zeigt, auch für diese Novelle, wenngleich auch sie nicht jene Stellen mit den drei grammatischen Fehlern im Türkischen nachbildet. (Kleist 2004: 61, 63 und 75) Eine Korrektur seitens eines Editors dürfte nicht erfolgt sein, wenngleich ein Editor und eine Lektorin im Impressum namentlich genannt werden. Es dürfte sich um ein schablonenhaft beigefügtes Standardimpressum handeln, da nach diesem die Übersetzung aus dem Englischen erfolgt sein soll. Richtig dürfte die Angabe im Buchinnentitel sein, wonach die Übersetzung aus dem Deutschen erfolgt ist. Schließlich ist die Übersetzerin, wie oben erwähnt, um Kleists Sprache und Stil bemüht.

Im Jahr 2010 erschien die vierte Übersetzung der Anglistin İ. Kantemir. Wie dem Buchrücken zu entnehmen, hat Kantemir lange Jahre in Deutschland gelebt und viele Werke aus dem Deutschen ins Türkische übertragen. (Kleist 2010a) Die Übersetzung erschien in der vom Verlag Türkiye İş Bankası herausgegebenen Übersetzungsreihe *Hasan Âli Yücel-Klassiker*. Der Name Hasan Âli Yücel steht für das oben erwähnte staatlich geleitete Übersetzungsprogramm. Ziel der neu aufgelegten Reihe ist es, das prestigevolle Programm wiederzubeleben. Dieser Übersetzung ist lediglich ein bekanntes Vorwort des Namensgebers der Reihe vorangestellt. Ein von Kantemir verfasster Abschnitt liegt nicht vor. Im Impressum des Erzählsammelbandes werden der Name eines Editors, einer Redakteurin und einer Lektorin aufgeführt. (Kleist 2010a) Jedoch kann nicht ersehen werden, ob und inwiefern diese mitgewirkt haben, wie auch zu Beginn einer Analyse zu Kantemirs Übersetzung der Novelle *Die Marquise von O. . .* angemerkt wird:

> Ob und inwiefern die Redakteurin und Lektorin in die Übersetzungsentscheidungen der Übersetzerin Kantemir mitgewirkt haben, muss an dieser Stelle offen bleiben, da hierzu weitere Angaben fehlen. Es kann jedoch davon ausgegangen werden, dass bei renommierten Verlagen eventuelle Änderungsvorschläge des Lektorats und der Redaktion nicht ohne die Genehmigungserteilung der Übersetzerin erfolgen. (Gülmüş 2016: 10)

Im Schlussteil der Übersetzungskritik folgt darum die Anmerkung, dass wohl eigenmächtige Eingriffe des Editors bei dem bekannten Kulturverlag nicht zu erwarten sind, gleichwohl aber auch nicht ganz ausgeschlossen werden können. Diese Anmerkung wurde angefügt, damit die Übersetzerin nicht zu Unrecht für „Schwachstellen" in der Übersetzung verantwortlich gemacht wird.

> So lässt sich z. B. nicht erschließen, warum Kantemirs Übersetzung einzelne Kürzungen aufweist. Gleiches gilt für die mancherorts festgestellte „Nicht-Berücksichtigung" einzelner rhetorischer Stilmittel, wie z. B. Kleists bildhafte Umschreibungen, Wortwiederholungen und sinnstiftende Interpunktion. Ob und inwiefern jedoch solche „Nachlässigkeiten" tatsächlich der Übersetzerin Kantemir oder doch nicht vielmehr der im Umschlag aufgeführten Lektorin Meltem Savcı zuzuschreiben sind, muss offen bleiben, da [. . .] diesbezüglich den beiliegenden Paratexten nichts entnommen werden kann. Aus der übersetzerischen Praxis ist jedoch bekannt, dass literarische Texte nicht selten stark redigiert werden. (Gülmüş 2016: 19)

Von einer solchen Erfahrung berichtet die Übersetzerin I. İren. Bei einer ihrer Übersetzungen aus dem Türkischen ins Deutsche habe der Verlag ihre Übersetzung „sprachlich vollkommen nivelliert und vereinfacht" (İren 2011: 175) zurückgeschickt. Sie habe stark darum kämpfen müssen, dass die Übersetzung in der ursprünglichen Form erscheinen konnte.

Eine große Rolle bei Eingriffen von Editoren in Übersetzungen spielt auch der Status des Verlags. Übersetzungsgeschichtlich betrachtet haben in der Türkei Übersetzungen für staatliche Übersetzungsprogramme wie die oben genannte Reihe des türkischen Erziehungsministeriums *Übersetzungen der Weltklassiker* ein hohes Ansehen, da es bei den Übersetzungen um einen kulturpolitischen Übersetzungsauftrag zur Stärkung der seinerzeit jungen Republik Türkei ging und die Übersetzer streng ausgewählt wurden. Das Vertrauen in die Übersetzer war sehr groß, sodass editorische Eingriffe nicht als nötig angesehen wurden. Anders und auch komplizierter ist die Situation bei kommerziellen privaten Verlagen. Hier muss zwischen den Möglichkeiten von renommierten großen Verlagen sowie kleinen und neugegründeten Verlagen differenziert werden. Denn insbesondere für die letzteren ist die Anstellung von Editoren und Lektoren für einzelne Sprachen oftmals finanziell nicht tragbar, so auch im Sprachenpaar Deutsch-Türkisch. Große bekannte Verlage

sind allerdings hier im Vorteil, da diese ein höheres Prestige haben und die Leser ihren Übersetzern mehr als denen von Kleinverlagen vertrauen. Um diesen Status bewahren zu können, sind renommierte Verlage darum strenger in der Auswahl der Übersetzer. Übersetzungsaufträge werden in der Regel an Übersetzer mit Translationskompetenz und -erfahrung vergeben. Anders hingegen die kleinen Verlage. Viele von ihnen arbeiten, um Kosten zu sparen, auch mit weniger sprach- und translationskompetenten Übersetzern und geben sich mit Rohübersetzungen zufrieden, die sie dann – ohne Abstimmung mit dem Übersetzer – bearbeiten, manchmal nicht einmal das. (Bora 2004: 75) In translationswissenschaftlichen Studienprogrammen sind darum Übersetzer- und Editorenrechte ein wichtiges Thema. Angehende Übersetzer, Lektoren und Editoren sollten wissen, dass bei der Vergabe bzw. beim Annehmen eines Übersetzungsauftrages ein Übersetzervertrag abgeschlossen werden sollte, in dem die einzelnen Aufgaben, Pflichten etc. der einzelnen Beteiligten genau genannt werden. Einen Mustervertrag für Buchübersetzer bietet z. B. in der Türkei der Türkische Übersetzerverband ÇEVBİR. (http-1)

3. Betitelung der Übersetzungen von E.T.A. Hoffmanns Kriminalnovelle „Das Fräulein von Scuderi“

Interessant erscheinen zwei türkische Übersetzungen von E.T.A. Hoffmanns Kriminalnovelle *Das Fräulein von Scuderi*, vor allem hinsichtlich deren Betitelungen. Die erste Übersetzung erschien 2004 beim Verlag Say unter dem Titel *Matmazel Scuderi*, die Neuübersetzung unter dem Titel *Matmazel De Scudéry* 2016 beim Verlag İş Bankası in der vorgenannten Reihe *Hasan Âli Yücel-Klassiker*. Wie zu sehen, ist in beiden Übersetzungen der Buchtitel französiert wiedergegeben, womit ein für die Gesamtdeutung der Novelle wichtiger konnotativer Bezug (Assoziation zu Preußen) verloren geht. (Gülmüş 2017: 16–17) In der Analyse der Verfasserin zu den Übersetzungen stellte sich die Frage, warum die Übersetzungen mit der französischen Anredeform und nicht ausgangstextanalog unter dem Titel „Froylayn Scuderi“ veröffentlicht wurden, was im Türkischen sprachlich möglich gewesen wäre. War diese Entscheidung auf einen Auslegungsfehler der Übersetzer zurückzuführen oder lagen Eingriffe der Editoren vor? Denn bei der Betitelung von Übersetzungen sind verlegerische Interessen gewichtig, da nur Buchtitel, die bestimmte Funktionen erfüllen, sich gut verkaufen lassen und damit für den Verlag lukrativ sind. (Nord 2004: 911–913) Wer für die Betitelung der türkischen Scuderi-Übersetzungen letztendlich verantwortlich ist, konnte nicht festgestellt werden. Eine „Spurensuche“ in den Kommentaren (Fußnoten) zeigte Folgendes: In der Erstübersetzung befinden sich 23 Anmerkungen

ohne Kenntlichmachung von deren Verfasser (möglichweise Übersetzungen von Anmerkungen des Ausgangstextes), neun Anmerkungen vom Übersetzer und eine Anmerkung vom Editor. In der Zweitübersetzung hingegen liegen sieben Anmerkungen der Editorin und eine der Übersetzerin vor. Die Editoren hatten offenbar mitgewirkt. Als möglicher Grund für die fehlende Differenzierung zwischen der historischen und fiktiven „Scuderi" wurde jedoch eher der biografische Hintergrund (mangelndes literaturwissenschaftliches Wissen und geringe Erfahrung mit dem literarischen Übersetzen) der Übersetzer gesehen. (Gülmüş 2017: 23) Auch hier zeigt sich noch einmal, dass nur Vermutungen angestellt werden können, sofern keine externen anderweitigen Informationen bezogen bzw. Nachweise gefunden werden können. Was die Übersetzer über die Anmerkungen der Editoren und die Titulierung denken und ob ihre Zustimmungen vom Verlag, wie zu erwarten wäre, eingeholt wurden, ist in diesem Fall nicht bekannt.

4. Erfahrungen von Übersetzern

Es drängt sich die Frage auf, welche Kompromisse Übersetzer bei Meinungsverschiedenheiten mit Editoren machen. Hierzu im Folgenden einige Beispiele. Die unten aufgeführten Übersetzungen wurden von der Verfasserin nicht übersetzungskritisch analysiert. Herangezogen werden Diskussionen über die Übersetzungen, die für die vorliegende Fragestellung interessant erscheinen.

Interessant erscheint die Übersetzung von Thomas Manns Roman *Der Zauberberg*, welche zuerst in der Übersetzung von der Hochschulgermanistin G. Aytaç unter dem Titel *Büyülü Dağ* 1998 im Verlag Can erschien. Aytaç hat u.a. über Thomas Mann geforscht und wurde mit dem *Staatspreis für die Übersetzung österreichischer Literatur* (1992) und mit dem *Tarabya-Übersetzerpreis 2014* geehrt. Sie präferiert ein sprachstilistisch ausgangstexttreues Übersetzen. Für die zweite Ausgabe der *Zauberberg*-Übersetzung verlangte der Verlag Can von Aytaç, ihre Übersetzung in eine leserfreundlichere Form umzuschreiben.[3] Der Verlag selbst konnte keine Änderungen vornehmen, da Aytaç das im Übersetzungsvertrag mit dem Verlag eingeschränkt hatte. Da Aytaç die Forderung des Verlags ablehnte (Kaya 2008: 207), ließ

3 Ob und inwiefern eine von der Sprachwissenschaftlerin N. Selen im Jahre 1999 erschienene negative Übersetzungskritik eine Rolle spielte, kann hier nicht festgestellt werden. Angemerkt sei, dass diese von Kızıltan aufgeführte Übersetzungskritik nicht eingesehen werden konnte, da die dortigen Literaturverweise unvollständig sind. (Kızıltan 2002: 55–59)

daraufhin dieser den Roman von der ebenso erfahrenen İ. Kantemir neu übersetzen, welche, wie z. B. in ihrer Übersetzung von *Die Marquise von O…* zu sehen, mehr zielleserorientiert übersetzt. (Gülmüş 2016: 19–20) Kantemirs Übersetzung erschien 2002 unter demselben Titel: *Büyülü Dağ.* (Öncü 2017: 55) Bemerkenswert und sehr interessant ist – wie ein Blick der Verfasserin in die im Jahr 2016 erfolgte 11. Ausgabe (Mann 2016) sofort zeigte –, dass im Impressum als Ersterscheinungsjahr 1998 angegeben wird, jedoch ohne die Anmerkung, dass es sich dabei um Aytaçs Übersetzung handelte. Damit wird Aytaçs Übersetzung regelrecht annulliert, so als hätte es diese niemals gegeben. Wie bei diesem Fallbeispiel zu sehen, schützen gut ausgearbeitete Übersetzerverträge Übersetzer vor Eingriffen der Editoren in ihre Übersetzung, vor allem vor solchen, die ohne Abstimmung erfolgen. Von einer solchen bitteren Erfahrung in ihren Übersetzeranfängerjahren berichtete z. B. Aytaç auf einer Komparatistiktagung. Sie habe nach der Veröffentlichung ihre Übersetzung kaum wiedererkennen können. (Persönliche Kommunikation, 15.10.2003) Aytaç zeigt auch, dass bei Meinungsverschiedenheiten von Übersetzern mit Verlagen bzw. Editoren finanzielle Unabhängigkeit kein zu unterschätzender Faktor ist. So war Aytaç als Hochschuldozentin nicht unbedingt auf Gewinneinnahmen aus Übersetzungen angewiesen und konnte daher ihrer Übersetzungsstrategie bei literarischen Übersetzungen treu bleiben.

Interessant sind auch die Erfahrungen des Hochschulgermanisten und Übersetzers H. Salihoğlu, so seine Übersetzungen von Gerhart Hauptmanns Drama *Die Weber*, in dem der schlesische Dialekt als Übersetzungsproblem eine Herausforderung für Übersetzer darstellt. Wie in einem Nachwort von Salihoğlu (2001: 123) zu den *Weber*-Übersetzungen nachzulesen, erfolgte die erste Übersetzung für das private Theater Çağdaş Sahne im Jahr 1975. Seine Übersetzung sei, so Salihoğlu (persönliche Kommunikation, 15.07.2021), bei der Aufführung deutlich mehr, als für die Aufführung notwendig gewesen wäre, verändert worden. Daraufhin habe er, damit Hauptmann „kein Unrecht zukommt" (Salihoğlu 2001: 123), diese für eine Publikation bearbeitet und auf eigene Kosten unter dem Titel „Aufstand der Weber" (*Dokumacıların İsyanı*) drucken lassen. (Hauptmann 1976) Der Zusatz „Aufstand" sei, so Salihoğlu, aufgrund der seinerzeitigen politischen Lage in der Türkei auf Wunsch des Verlags erfolgt, um die Linken zu motivieren. (Persönliche Kommunikation, 15.07.2021) Dieser Fall zeigt, wie bei der Titelei Verlagsinteressen bestimmend sein können. Im konkreten Fall fand eine Abstimmung zwischen Übersetzer und Verlag statt. Salihoğlus Übersetzung wurde wegen ihres „schlechten" Türkischs kritisiert, worauf er im Nachwort einer weiteren Neuübersetzung 2001 darüber aufklärte, dass das „schlechte" Türkisch nur ein Pendant zum schlesischen Dialekt des Originals ist. (Salihoğlu 2001: 124) In der Neuübersetzung wurde der Zusatz „Aufstand" herausgenommen, womit der Titel wieder originalgetreu erschien. Die im Impressum aufgeführten zwei

Lektorinnen hätten, so Salihoğlu (persönliche Kommunikation, 25.07.2021), keinerlei Änderungen vorgenommen, offenbar weil der Editor den übersetzerischen Leistungen von Salihoğlu sehr vertraute.

Zweifelsohne sind Buchtitel für die Interpretationssteuerung eines literarischen Werkes von großer Bedeutung. Ein Problem bei literarischen Übersetzungen ist aber, dass in der übersetzerischen Praxis Übersetzer nicht über die Titulierung ihrer Übersetzung allein entscheiden können. Ein Beispiel dafür ist Salihoğlus Übersetzung von Franz Kafkas Erzählung *Die Verwandlung*, von der es in der Türkei sehr viele Übersetzungen gibt, und zwar unter den Titeln *Değişim* [Veränderung] und *Dönüşüm* [Umwandlung]. Salihoğlus Übersetzung der *Verwandlung* erschien unter dem neueren und geläufigeren Titel *Dönüşüm*, jedoch nur deshalb, weil der Verlag Salihoğlus Vorschlag für einen anderen neuen Titel nicht akzeptierte – mit dem Argument, der Titel *Dönüşüm* sei zu fest eingebürgert, um durch einen neuen ersetzt werden zu können. (Persönliche Kommunikation, 25.07.2021) Dieses Argument ist unter dem Aspekt verlegerischer Interessen nachvollziehbar, da Kafkas Erzählung in der Türkei zu den meistverkauften Übersetzungen zählt. Aus diesem Grunde hat Salihoğlu mit dem Editor folgenden Kompromiss geschlossen: Auf dem Buchdeckel lautet der Titel *Dönüşüm*. Auf dem Titelinnenblatt hingegen erscheint unter dem Titel in Klammern auch der von Salihoğlu gewünschte in Klammern: *Dönüşüm (Başkalaşım).* (Kafka, 2015) Die Bezeichnung „Başkalaşım" sei, so Salihoğlu (2015: 117) im Anhang zur Übersetzung, zutreffender, da die Umwandlung in der Erzählung im Sinne von Metamorphose zu verstehen sei. Salihoğlus und Aytaçs obige Erfahrungen zeigen, dass bei privaten Verlagen für den Editor als Vertreter des Verlags die Interessen und Forderungen des Verlages gewichtiger sind als die des Übersetzers.

5. *Fazit*

Die obigen Ausführungen haben gezeigt, dass in literarischen Übersetzungen der Editor zwar selten „sichtbar" ist, aber ein wichtiger Agens im Übersetzungsprozess und mitverantwortlich für die Qualität und Rezeption einer Übersetzung ist. Jedoch wird in translationswissenschaftlichen Analysen von Übersetzungen dieser Aspekt noch zu wenig beachtet. Mit anderen Worten: Der Einfluss des Editors muss bei übersetzungskritischen Analysen mehr mitberücksichtigt werden. Das Hauptproblem ist hierbei jedoch, dass es über das Handeln der Editoren im Übersetzungsprozess kaum Dokumentationen gibt. Das liegt vorwiegend daran, so die Erfahrung eines Editors, dass Übersetzer kaum Interesse an solchen Dokumentationen zeigten.

Viele Übersetzer würden nicht einmal die vorgenommenen Änderungen sehen wollen, was ein großes Versäumnis darstelle, da der Austausch für die Qualitätssicherung von literarischen Übersetzungen wichtig sei. (Birkan 2002: 54–55) Das dürfte auch für in Fachzeitschriften erscheinende übersetzungskritische Studien gelten. Sicherlich gibt es auch Gründe für das geringe Interesse der Übersetzer. Weniger bekannte freiberufliche literarische Übersetzer können oft kaum von ihren Übersetzungen leben. Viele dürften darum den Austausch mit dem Editor als Zeitverschwendung sehen. Auch könnte die Angst, aufgrund von Einwänden zu Korrekturen den Verlag als Auftraggeber zu verlieren, ein Hindernis darstellen. Übersetzer hingegen, die nicht allein von literarischen Übersetzungen leben müssen, wie z. B. die türkischen Hochschuldozenten in fremdsprachlichen Abteilungen, von denen sehr viele literarische Texte übersetzen, scheinen dafür offener zu sein. Einige von ihnen schreiben auch über ihre Übersetzungen, allerdings wenig über ihre Erfahrungen mit Editoren. Warum dieser Aspekt so gut wie nie thematisiert wird, ist eine interessante Frage, die weiterer Klärung bedarf.

Bibliographie

Birkan, Tuncay (2002): Kötü Çevirinin Asıl Sorumlusu Kötü Yayıncılıktır. In: *Virgül* (9), S. 53–55.

Bora, Tanıl (2004): Editör Kimdir, Eserleri Nelerdir? „Hizmet“, Haz, İktidar. In: *Virgül* (6), S. 73–75.

Bora, Tanıl (2011): Editör: Tadilatçı Terzi. In: *Notos Öykü* (27), S. 32–35.

Doering, Sabine (1996): *Literaturwissen zu Heinrich von Kleist*. Stuttgart: Reclam.

Eco, Umberto (2009): *Quasi dasselbe mit anderen Worten. Über das Übersetzen* (Übers. B. Kroeber). München: dtv.

Genette, Gérard (2014): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig*. 5. Aufl. Frankfurt: Suhrkamp.

Gülmüş, Zehra (2003): Probleme des literarischen Übersetzens. Heinrich von Kleists *Das Erdbeben in Chili* in der türkischen Übersetzung. In: *Translation studies in the New Millenium. Proceedings from the 1st International Conference on Translation and Interpreting, Ankara, Turkey, Oct. 16–18, 2002*. Ankara: Bilkent University, School of Applied Languages, Department of Translation and Interpretation, S. 241–256.

Gülmüş, Zehra (2010): Heinrich von Kleists Novelle *Die Marquise von O...* auf Türkisch. Versuche, Heinrich von Kleist dem türkischen Leser heranzuführen. In: Y. Eğit (Hg.), *Globalisierte Germanistik: Sprache, Literatur, Kultur: Tagungsbeiträge XI. Türkischer Internationaler Germanistik-Kongress 20.–22. Mai 2009*. İzmir: Ege Üniversitesi Matbaası, S. 437–450.

Gülmüş, Zehra (2016): Übersetzungsanalyse zu Heinrich von Kleists Die Marquise von O. . . in der türkischen Neuübersetzung von İris Kantemir. In: *Studien zur deutschen Sprache und Literatur, 1*(35), 1–23. Abgerufen am 05.12.2021 von https://dergipark.org.tr/tr/pub/iuaded/issue/24948/332988

Gülmüş, Zehra (2017): Übersetzungsqualität literarischer Übersetzung. Eine Untersuchung am Beispiel der türkischen Übersetzungen von E.T.A. Hoffmanns Novelle Das Fräulein von Scuderi. In: *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi / Studien zur deutschen Sprache und Literatur, 1*(37), 1–29. Abgerufen am 04.07.2017 von http://dergipark.gov.tr/iuaded/issue/30010/324005

Hauptmann, Gerhart (1976): *Dokumacıların İsyanı.* (Übers. H. Salihoğlu). Ankara: Halkevleri Kültür Vakfı Basımevi.

İren, Ingrid. (2011): Literatur Übersetzen – Eine Undankbare Aufgabe. In: S. Eruz, & F. Şan (Hg.), *Çeviribilimden Kesitler. Turgay Kurultay'a Bir Armağan / Ein Kalaidoskop der Translationswissenschaft. Festschrift für Turgay Kurultay.* Istanbul: Multilingual, S. 174–175.

Kafka, Franz (2015): *Dönüşüm* (2. Aufl.). (Übers. H. Salihoğlu.). Ankara: Barış.

Karantay, Suat (1991): Tercüme Bürosu: Normlar ve İşlevler. In: M. Rifat (Hg.), *Çeviri Seçkisi I: Çeviriyi Düşünenler*. İstanbul: Dünya, S. 65–73.

Kaya, Hülya (2008): Çeviride Edebi Eserlerin Sanatsal Özelliklerini Koruma Sorunu. In: Y. Ecevit, M. O. Toklu u. S. Onaran (Hg.), *Yaşamak Eşittir Yazmak*. Ankara: Hece, S. 194–210.

Kızıltan, Rezan (2002): Edebi Çeviri Eleştirisi ve Büyülü Dağ. In: *Ege Alman Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, S. 51–59.

Kleist, Heinrich von (1952): Chili Zelzelesi. In: *Heinrich von Kleist, Hikâyeler.* (Übers. M. Togar). Ankara: M.E.B., S. 68–93.

Kleist, Heinrich von (1984): Das Erdbeben in Chili. In: *Heinrich von Kleist, Die Marquise von O.*, *.Das Erdbeben in Chili. Erzählungen. Mit einem Nachwort von C. Wagenknecht*. Stuttgart: Reclam, S. 51–69.

Kleist, Heinrich von (1993): Şili'de Deprem. In: *Heinrich von Kleist, Locarno Dilencisi. Öyküler* (Übers. A. Yalnız). İstanbul: Can Yayınları, S. 56–72.

Kleist, Heinrich von (2004): Şili'de Deprem. In: *Heinrich von Kleist, Locarno Dilencesi. Öyküler* (Übers. A. Talun İnce). İstanbul: Can, S. 55–76.

Kleist, Heinrich von (2010a): *Düello – Bütün Öyküler. Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi*. (Übers. İ. Kantemir,). İstanbul: Tükiye İş Bankası.

Kleist, Heinrich von (2010b): *Şili'de Deprem*. In: *Düello – Bütün Öyküler. Hasan Âli Yücel Klasikler Dizisi.* (Übers. İ. Kantemir) İstanbul: Türkiye İş Bankası, S. 125–139.

Mann, Thomas (2016): *Büyülü Dağ* (11. Aufl.). (Übers. İ. Kantemir). İstanbul: Can.

Nord, Christiane (1999): Textanalyse: pragmatisch / funktional. In: M. Snell-Hornby/ H. G. Hönig/ P. A. Kußmaul/ P. A. Schmitt (Hgg.), *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, S. 350–354.

Nord, Christiane (2004): Die Übersetzung von Titeln, Kapiteln und Überschriften in literarischen Texten. In: H. Kittel/ A. P. Frank/ N. Greiner/ T. Hermans/ W. Koller/J. Lambert, / B. Schultze (Hgg.), *Übersetzung – Translation – Traduction: Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung* (Bd. 1). Berlin / New York: de Gruyter, S. 908–914.

Oellers, Norbert (1998): Das Erdbeben in Chili. In: W. Hinderer (Hg.), *Interpretationen. Kleists Erzählungen*. Stuttgart: Reclam, S. 85–110.

Öncü, Mehmet Tahir (2017): *Türkçe Çeviriler Bibliyografyası: Dünya Edebiyatından Çeviriler.* B. A. Sertdemir/ G. Abacı (Hgg.), İstanbul: Hiperlink.

Salihoğlu, Hüseyin (2001): Çeviri Üzerine. In: *Gerhart Hauptmann, Dokumacılar* (Übers. H. Salihoğlu). Ankara: İmge, S. 123–124.

Salihoğlu, Hüseyin (2015): Franz Kafka, Eserleri ve Çeviri Üzerine. In: *Franz Kafka, Dönüşüm* (Übers. H. Salihoğlu.), 2. Aufl. Ankara: Barış, S. 91–124.

Stolze, Radegundis (1999): Sprachphilosophie (Hermeneutik). In: M. Snell-Hornby/ H. G. Hönig/ P. A. Kußmaul/ P. A. Schmitt (Hgg.), *Handbuch Translation*, 2. verb. Aufl. Tübingen: Stauffenburg, S. 115–119.

Talun İnce, Ayalp (2004): Kleist'in Öykücülüğü. Kleist'i Anlamak ya da Anlamamak. In: *H. v. Kleist, Locarno Dilencisi* (Übers. A. Talun İnce.). İstanbul: Say, S. 79–89.

Internetquellen:

http-1: https://cevbir.org.tr/tipsozlesme, Zugriff: 24.11.2021.

Friedrich Eberhard Boysens Koranübersetzungen vor dem Hintergrund der Übersetzungstraditionen des 18. Jahrhunderts

Sally Gomaa (Kairo)

Abstract: In den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts erscheinen die ersten deutschen Koranübersetzungen direkt aus dem arabischen Urtext. Die von den Zeitgenossen höher geschätzte Übersetzung stammt von dem Quedlinburger Theologen und Orientalisten Friedrich Eberhard Boysen (1720–1800). Seine im Hallischen Verlag Gebauer, einem in Theologie und Historie führenden Verlag der Aufklärung, erschienene Übersetzung, der rasch eine von ihm selbst revidierte und überarbeitete Fassung folgt (1773 und 1775), löst unter den Zeitgenossen rege Diskussionen über das Islambild, die Grenzen der Anerkennung des Anderen und die unterschiedlichen Übersetzungskonzepte des Korans aus. In diesem Beitrag befasse ich mich nur mit der Textuntersuchung von Boysens Koranübersetzungen.

Keywords: 18. Jahrhundert, Übersetzungskonzepte, Koranübersetzungen, F. E. Boysen.

Boysens Interesse am Koran und seinen Übersetzungen in die europäischen Sprachen reicht schon in die 40er Jahre des 18. Jahrhunderts zurück. Schon damals beschäftigte er sich intensiv mit verschiedenen Koranausgaben. In einem Brief vom 8. April 1745 an den mit ihm eng befreundeten Dichter J. Gleim (1719–1803) schreibt er: „Ihren Geist müste [sic] ich haben, wenn ich den Koran übersetzen wollte; so viel Feuer und Hoheit ist in diesem Gedichte!“ (Boysen 1772: S. 38) Trotz seines überaus großen Interesses am Koran und seiner einmaligen Sprache formuliert er im selben Brief, dass eine Koranübersetzung von ihm niemals zu erwarten sei. (Boysen 1772: S. 52)

1. Übersetzungskonzepte und -rezensionen des Korans im 18. Jahrhundert

Doch dann erscheint im Jahr 1772 die erste deutsche Koranübersetzung von D. F. Megerlin (um 1699–1778) direkt aus dem Arabischen. Diese wird sowohl im Hinblick auf ihre Entstehungsgründe (Hentrich 2010: S. 43) als auch auf sprachlicher und inhaltlicher Ebene vorwiegend negativ rezipiert.

Der zeitgenössische Orientalist J. F. Hirt (1719–1783) zeigt anhand vieler Beispiele in seiner Rezension, dass Megerlins Übersetzung an manchen

Stellen zu wörtlich, an anderen inhaltlich ungenau und an anderen wiederum keine gute sei. (Hirt 1772: S. 448–458)

In der von F. Nicolai (1733–1811) herausgegebenen Zeitschrift *Allgemeine Deutsche Bibliothek* wird Megerlin vorgeworfen, dass er weder für die deutsche noch für die arabische Sprache einen Sinn habe: „Diese allererste deutsche Uebersetzung des Korans ist [. . .] von Herzen schlecht gerathen. Hr. Prof. Megerlin versteht weder genug Arabisch noch deutsch, und deutsch am wenigsten: [. . .] wahrhaftig Hrn. Megerlins [. . .] [Übersetzung] gehört in die Klasse der schlechtesten."[1] (Nicolai 1772: S. 426 f.) Sodann liefert er Beispiele aus Megerlins Übersetzung dafür, dass sie „matt und gedehnt" sei, anstatt die „edle Einfalt" und die „poetische" Sprache, die den Koran kennzeichnen, wiederzugeben. (Nicolai 1772: S. 427 f.) Anschließend bemerkt er, dass sogar auf der Ebene des Inhalts die Übersetzung Fehler enthalte, und äußert den Wunsch nach einer besseren Übersetzung. (Nicolai 1772: S. 433 f.)

1.1 Übersetzungskonzept: Poetische Übersetzung

Auch in den *Frankfurter gelehrten Anzeigen* vom 22. Dezember 1772 wird Megerlins Übersetzung von einem anonymen Rezensenten kritisiert und der dringende Bedarf nach einer anderen deutschen Übersetzung wird erneut zum Ausdruck gebracht: „Megerlins Koran. Diese elende Produktion wird kürzer abgefertigt. Wir wünschten, daß einmal eine andere [. . .] von einem Deutschen verfertiget würde, der mit allem Dichter- und Prophetengefühl in seinem Zelte den Koran läse, und Ahndungsgeist genug hätte, das Ganze zu umfassen." (Frankfurter gelehrte Anzeigen 1772: S. 811) Aus dieser Rezension,[2] die das Dichterbild des Sturm und Drang beschwört und den Dichter als „Propheten" betrachtet, lässt sich folgendes Übersetzerbild und Übersetzungskonzept herleiten: Ein guter Übersetzer wird mit einem Dichter gleichgesetzt und müsste über ein „Dichtergefühl" bzw. einen literarischen Sinn verfügen. Eine gute Koranübersetzung müsste eine poetische Qualität haben, weil das arabische Original durchgehend in rhythmischer Prosa steht.

Obwohl der Verweis auf die Notwendigkeit, die poetischen Besonderheiten des Korans bei der Übersetzung zu berücksichtigen, Zustimmung bei Boysen fand (Boysen 1775: S. 11), sah er sich außer Stande, den melodischen Charakter des Korans in seine beiden Übersetzungen zu übertragen: „[. . .] das Melodische, welches die Urschrift im vorzüglichsten Grade hat, [. . .] hab ich nicht ausdrücken können." (Boysen 1773: S. 10) In der Vorrede der

1 In der Literaturwissenschaft wird diese Rezension dem Orientalisten und Übersetzer Johann Bernhard Köhler (1742–1802) zugeschrieben. (Hamilton 2020: S. 190)

2 Laut vielen Literaturwissenschaftlern wird die Rezension J. W. v. Goethe (1749–1832) zugeschrieben. (Mommsen 2001: S. 8 f.)

Fassung von 1775 ist zu lesen: „Das Melodische ist in der Uebersetzung nicht ausgedrückt worden, viel Poesie ist verlohren gegangen“. (Boysen 1775: S. 38) Gleim aber betont in einem Brief an Boysen, dass auch die Klangart in der Originalsprache übersetzt werden müsste, d. h., dass Poesie in poetischer Sprache übersetzt werden muss, damit die poetische Qualität des Originals übertragen wird und damit der Sinn richtig und möglichst getreu wiedergegeben werden kann: „Es geht so viel vom Geist und Wirkung verloren, wenn nicht der Dollmetscher [sic] den Klang der Worte, den Stand des Gedanken in den Worten, und nicht die weichste Farbe des Gedanken mit in Obacht hat.“ (Boysen 1773: S. 11)[3] Auf Gleims Ansicht reagiert der Orientalist J. D. Michaelis (1717–1791) heftig. Er weist in seiner Rezension von Boysens Übersetzung von 1773 auf die methodischen Probleme hin, die die Koranübersetzung mit sich bringt, und versichert, dass der rhythmische Charakter des Korans unübersetzbar sei.

> Diese Schwierigkeiten werden jetzt noch durch eine [. . .] unbillige Foderung vermehret, die manche Stimme aus dem Publico an den Uebersetzer des Korans thut: sie soll [. . .] poetische Schönheit haben [. . .]. Diese Foderung zu erfüllen ist unmöglich, wenn man ihr nicht alle Treue aufopfern will [. . .]. Die ganze Foderung beruhet [. . .] blos auf Leichtgläubigkeit, bey der man [. . .] den Koran nie Arabisch durchgelesen hat. (Michaelis 1775: S. 41 f.)

1.2 Übersetzungskonzept: Kontextuelle vs. wortwörtliche Übersetzung?

Boysens Autobiografie lässt sich entnehmen, dass er gegen das Konzept der wortwörtlichen Übersetzung ist. Er bemängelt an Bohnstedt, einem seiner Lehrer in der Domschule in Halberstadt, sein Beharren im Unterricht auf einer „wörtlichen Übersetzung“ (Boysen 1795: S. 49) wie folgt:

> Bey Uebersetzung des Virgils dachte er zwar an den allgemeinen Syntax; aber er wuste nichts von den Regeln und Schönheiten des ächt griechischen Hexameters, nicht viel von dem Versbau des lateinischen Dichters, und am allerwenigsten von dem ämsigen Bestreben desselben, seinem erhabnen Originale nachzueyfern. Er drang nur auf wörtliche Uebersetzung, und je knechtisch wörtlicher sie war, destomehr bekamen wir Lob. (Boysen 1795: S. 49)

Ebenso kritisiert er in seinem zitierten Brief an Gleim L. Maraccius’ (1612–1700) lateinische Koranübersetzung (1698), die „zu wörtlich, und in vielen

3 Gleims Ansicht wird in den aktuellen Übersetzungskonzepten des Korans und anderer arabischer Texte vertreten. Das „magische Spiel von Laut und Sinn, das arabische Sätze so eindrucksvoll macht, geht in der Übersetzung verloren, und ebenso gehen die zahlreichen verborgenen Anspielungen verloren, die jeder arabischen Wurzel innewohnen.“ (Schimmel 1992: S. 30)

Stellen falsch“ sei. (Boysen 1772: S. 38)[4] Erstaunlicherweise merkt er in der Vorrede seiner ersten Übersetzung an, dass er in Bezug auf den Inhalt eher „wörtlich“ statt „frey“ übersetzt habe, um „den Sinn des Originals, ohn ihm fremde Gedanken beyzumischen, richtig anzugeben.“ (Boysen 1773: S. 10)

In der zweiten Fassung seiner Übersetzung vollzieht sich eine komplette Änderung bezüglich seiner Übersetzungstechnik. Er ist nicht mehr nur um eine „wörtliche“ Übersetzung des Inhalts bemüht, sondern er strebt eine authentische Sprache und Wortwahl an, um den kulturellen Kontext des Originals mit zu übersetzen. Eine authentische und sinngemäße Übersetzung verlangt, so er, eine intensive Beschäftigung und Auseinandersetzung nicht nur mit dem Koran als Text, sondern auch mit der islamischen Religion, Tradition, Kultur und Geschichte.

> Man muß sehr lange und sehr viel gelesen haben, insonderheit muß man die arabischen Dichter gelesen haben [. . .] und dann noch von dem Zustande des Judenthums und des Christenthums vor und zu Muhammeds Zeiten gut unterrichtet seyn, wenn man den Koran gründlich übersetzen, d. i. so übersetzen will, daß der Muhammedaner seinen arabischen Koran in dem übersetzten Koran findet. (Boysen 1775: S. 37)

Als Folge seines umgedachten Übersetzungskonzepts sei er nun in der Lage zu sagen: „Dieser Ausdruck hat im Koran die und die Bedeutung; bey der gegenwärtigen Stelle denkt der Muhammedaner diese, und nicht jene Bedeutung.“ (Boysen 1775: S. 38)

Aus der vorhin dargestellten Übersetzungsdebatte am Beispiel der deutschen Koranübersetzungen im späten 18. Jahrhundert geht hervor, dass man bezüglich arabischer Texte grundsätzlich von zwei Übersetzungskonzepten sprechen kann:

Das erste Konzept vertritt die inhaltlich exakte Wiedergabe des Originals und wird vorwiegend von den Orientalisten vertreten, die sich mit dem Originaltext und der arabischen Sprache gut auskennen, wie z. B. Hirt und Michaelis. Diesen geht es hauptsächlich nur um eine inhaltlich getreue Wiedergabe des Originals. Das Ästhetische des Textes, vor allem sein Tonfall, treten ganz in den Hintergrund, weil sie für die wort- und inhaltsgetreue Übersetzung ein Risiko darstellen könnten.

Das zweite Konzept fokussiert auf die formale Seite der Übersetzung. Vertreter dieser Theorie sind solche Dichter, die den Koran nur in einer europäischen Sprache, z. B. Latein, Englisch, Französisch oder Deutsch lesen können und mithin nicht in der Lage sind, sich mit dem Originaltext und dessen

4 Auch der deutsche Orientalist Andreas Acoluthus (1654–1704) hat bemerkt, dass Maraccius’ Übersetzung an vielen Stellen vom Original abweicht. (Hamilton 2020: S. 190)

Übersetzung kritisch auseinanderzusetzen. Zu dieser Gruppe gehören Gleim und Goethe. Für sie sind die Berücksichtigung der literarischen Form und Spezifika, vor allem die Wiedergabe der poetischen Qualität des Originals, unentbehrlich für eine gute professionelle Übersetzung.

2. Boysens Quellen und Textvorlagen

Die Frage nach Boysens Quellen und Textvorlagen ist von großer Bedeutung. Neben der Koranübersetzung von Maraccius und der vom deutschen Theologen und Orientalisten A. Hinckelmann (1652–1695) in Hamburg herausgegebenen arabischen Druckausgabe des Korans (1694) bedient sich Boysen sechs arabischer Koranhandschriften, die er größtenteils schon aus seiner Studienzeit in Halle a. d. Saale kannte. (Boysen 1795: S. 89 und 101) Daran orientiert er sich sogar vorwiegend, weil Maraccius' und Hinckelmanns Koranausgaben viele „Druckfehler“ und „Auslassungen“ aufweisen. (Boysen 1773: S. 646; Boysen 1775: S. 38; Boysen 1795: S. 131 f.) Ihm zufolge waren diese handschriftlichen Quellen damals im Besitz der „Universitätsbibliothek zu Halle“. (Boysen 1773: S. 10) Nähere Angaben dazu nennt er nicht.[5] Meine Gespräche mit Fachleuten aus dem Fachbereich Theologie und zur Aufklärung in Halle sowie meine vielfältigen Kontaktaufnahmen zu Mitarbeitern der Handschriftenabteilung der Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt in Halle[6] haben ergeben, dass es sich um folgende Handschriften handelt:

- Yb 2° 2 (Alcoranus arabicus. [um 1700?]). (Ist im Besitz der hallischen Universitäts- und Landesbibliothek [ULB].)
- Yb 2° 3 (Alcoranus arabicus, cum versione turcia interlineari. [um 1600]) (Ist im Besitz der ULB.)
- Yb 8° 1 (Alcoranus arabicus, praeter primum caput. [um 1800]). (Ist im Besitz der ULB.)
- Yb 8° 5 (Alcoranus arabicus a Sur. II Sect. 89. incipiens). (Ist im Besitz der ULB.)

5 In den damaligen Rezensionen wird das Fehlen der nötigen Angaben zu diesen Handschriften, wie z. B. aus welchem Jahrhundert sie stammen, von wem sie stammen und in welcher Schriftart sie geschrieben sind, kritisiert (Auserlesene Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur 1774: S. 202). Zudem wird bedauert, dass Boysen bei seiner Übersetzung nicht angab, bei welcher Stelle er sich für welche Handschrift entschied. (Auserlesene Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur 1774: S. 202; Michaelis 1775: S. 56)

6 Die Gespräche habe ich im Rahmen eines „Stipendiums für Aufklärungsforschung“ am Interdisziplinären Zentrum für die Erforschung der Europäischen Aufklärung (IZEA) an der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg im Sommer/Herbst 2019 geführt.

- Mf Yb 17 (Verfilmung von Yb 8° 6) Alcoranus arabicus. In Duodec. (unvollständig) [18. Jh.]. (Ein Microfilm davon ist in der ULB.)
- Q 4. (Ist im Besitz der Franckeschen Stiftungen in Halle.)

3. *Textkritische Auseinandersetzung mit Boysens Koranübersetzungen*

Boysens Übersetzungen werden hier zunächst miteinander verglichen, dann den arabischen Vorlagen gegenübergestellt, Abweichungen und Auslassungen registriert und erläutert. Danach wird versucht, jene Abweichungen und Auslassungen zu erklären, die nicht aus den Textvorlagen hervorgehen. Die Untersuchung erfolgt unter Berücksichtigung folgender textkritischer Aspekte:

- Form: Wie verfährt Boysen mit der äußeren Form des Korans?
- Inhalt: Sind Boysens Übersetzungen nach seiner Bezeichnung „wörtlich" oder „frei"? (Boysen 1773: S. 10)
- Grammatik: Wie geht Boysen mit den grammatischen Strukturen im Koran, wie z. B. Singular/Plural um?
- Anmerkungen: Inwieweit sind Boysens editorische Anmerkungen in den Fußnoten der Übersetzungen nach seiner eigenen Bezeichnung „literarisch" oder „polemisch"? (Boysen 1773: S. 14)

3.1 Form

Der Koran besteht in seiner äußeren Form aus 114 Suren. Jede Sure ist ihrerseits in neu nummerierte Verse aufgeteilt. In seinen Übersetzungen hält Boysen es nicht für nötig, die Verszählung seiner Vorlagen beizubehalten. Dies hat, so er, seinen Grund darin, dass er sich manchmal gezwungen sah, zwei Verse miteinander zu verbinden, um sinngemäß zu übersetzen und die Bedeutung getreu wiedergeben zu können.

> Die Verse, in welche jede Sure des Korans eingetheilt, und deren Zahl in der Aufschrift der Sure gemeldet wird, hab ich mit Zahlen zu bemerken, nicht für nöthig gehalten. Sowol demjenigen, der das Original lesen kann, als dem, der es nicht lesen kann, würde diese Anzeige doch nur überflüßig seyn [. . .]. Und da ich bey der Uebersetzung zuweilen genöthigt worden bin, zur Beförderung der Deutlichkeit, zwey auf einander folgende Verse zusammenzuziehen, so würd ich durch eine Anzeige davon dem Leser nur beschwerlich geworden seyn. (Boysen 1773: S. 645; Boysen 1775: S. 39)

Durch diesen Verzicht auf die Nummerierung und überhaupt darauf, das Ende der Koranverse durch irgendein Satzzeichen zu markieren, wird die Suche nach einem bestimmten Vers, dessen Nummer man im arabischen Original

kennt, beachtlich erschwert, da diese in Boysens Übersetzung nicht unbedingt vorhanden ist. Diesen Mangel bedauert Hirt in seiner Rezension von Boysens Übersetzung und führt zudem an, dass die Koranübersetzungen vor Boysen, vor allem die englische von G. Sale (1697–1736) im Jahr 1734 und deren Übersetzung ins Deutsche durch T. Arnold (1683–1771) im Jahr 1746, die Versnummerierung ebenfalls außer Acht gelassen hätten und Boysen dieser Tradition gefolgt sei.[7] (Hirt 1774: S. 351 f.) Auch die Aufteilung des Korans in 30 Kapitel, die in seinen arabischen Vorlagen vorhanden ist, lässt Boysen ohne Begründung völlig unberücksichtigt. Dadurch wird ersichtlich, dass er der Form keine Bedeutung beimisst.

3.2 Inhalt

Gegen Boysens Bezeichnung seiner ersten Übersetzung als „wörtlich“ (Boysen 1773: S. 10) richtet sich Hirt:

> Von der Uebersetzung schreibt [. . .] Boysen: „Man wird meine Uebersetzung mehr wörtlich als frey finden [. . .]“. [. . .] Ich kan aber nicht bergen, daß ich manchmal die Uebersetzung, bey Vergleichung mit dem Originaltext, diesem Urtheil gar nicht gemäs gefunden habe. (Hirt 1774: S. 345 f.)

Sodann liefert Hirt Beispiele aus der Übersetzung, anhand derer hervorgeht, dass Boysen Übersetzung als eine Art Interpretation versteht, indem er sich nicht an den Originaltext hält, sondern seine eigene Erklärung in den Text einfließen lässt. Hirt zufolge gehören die Interpretationen eher in die Anmerkungen. (Hirt 1774: S. 346 f.) Bei der Übersetzung von 1775 hat Boysen Hirts Rezension weitgehend berücksichtigt, indem er sich am Originaltext mehr orientiert und seine eigene Interpretation und Deutung – wie empfohlen – als Anmerkungen beifügt, dennoch kann man seine Übersetzungen noch nicht als „wörtlich“ oder wortgetreu bezeichnen. Seine freie, interpretatorische Übersetzung des Titels in beiden Fassungen wird von der damaligen Rezension bemängelt:

> Der Koran – übersetzt von Boysen. 1773.
>
> Diß ist sicher der rechte Titel; denn der, den ich vor meinem Exemplare habe [. . .], ist, mit diesen Schnörkeln entstellt gewiß Carton – die Arbeit des müssigen Ammanuensis oder Korrektors. (Frankfurter gelehrte Anzeigen 1774: S. 183)

7 Michaelis kritisiert die Auslassung der Verszahlen aus demselben Grund und empfiehlt Boysen, diesen Mangel bei einer zweiten verbesserten Auflage zu beseitigen. (Michaelis 1775: S. 61 f.)

Was die Surenüberschriften betrifft, so gibt Boysen in beiden Fassungen einigen Suren völlig andere Überschriften als im Originaltext, erläutert jedoch in Anmerkungen seine Gründe für die „freie“ Übersetzung. Tabelle 1 zeigt einige Beispiele dafür.

Tab. 1: Surenüberschriften

Surenüberschrift in Boysens zwei Fassungen	Surenüberschrift in Boysens arabischen Vorlagen	Bemerkung
„Die Wahrheit“ (Boysen 1773: S. 456; Boysen 1775: S. 461)	Die Sure ist in den sechs Handschriften mit dem emphatischen Konsonanten „S“ betitelt.	Boysen schreibt in den Anmerkungen zum Titel, dass seine Übersetzung sich auf die Deutung dieses Buchstaben beziehe. (Boysen 1773: S. 456; Boysen 1775: S. 461)
„Die Ausstoßung aus dem Vaterlande“ (Boysen 1773: S. 564; Boysen 1775: S. 569)	Das Auferstehen und Zusammenscharen der Toten zum jüngsten Tag.[a]	Boysen erläutert in den Anmerkungen zur Titelgebung, dass seine Übersetzung inhaltsbezogen sei. (Boysen 1773: S. 564, Boysen 1775: S. 569)
„Die Hülfe“ (Boysen 1773: S. 643; Boysen 1775: S. 648)	Der Sieg.	Boysen orientiert sich an Megerlin. (Megerlin 1772: S. 859)

a Deutung der Verfasserin nach Assoziationen und Konnotationen des Begriffs im arabischen Sprach- und Kulturraum.

In seinen beiden Übersetzungen weist Boysen zudem darauf hin, dass er die abgetrennten Anfangsbuchstaben an 29 Suren, deren Bedeutung niemand mit Sicherheit kennt, absichtlich weggelassen hat ohne sich die Mühe zu geben, deren Bedeutung zu entschlüsseln:

> Da die Muhammedaner in diesen Buchstaben tiefe Geheimnisse suchen, und versichern, daß sie nur ihrem Propheten bekannt gewesen wären, so hab ich nicht für nöthig gehalten, sie beyzusetzen, und noch weniger mich mit ihrer Entzieferung [sic] zu beschäftigen. (Boysen 1773: S. 651; Boysen 1775: S. 40)

Ein Vergleich beider Übersetzungen Boysens miteinander hat ergeben, dass die 14 Anfangsbuchstaben in der Fassung von 1773 in der Tat gar nicht auftauchen. Stattdessen geht Boysen auf deren mögliche Bedeutung entweder in Anmerkungen ein oder aber übersetzt sie in 11 Suren mit „Auf Muhammeds

Befehl“, obwohl die Buchstaben in diesen Suren variieren und demgemäß unterschiedliche Bedeutungen haben sollten.

In der Fassung von 1775 hat Boysen die Anfangsbuchstaben überraschenderweise in 15 von 29 Suren beibehalten. Bei 13 Suren werden sie weggelassen. Wie in Tabelle 2 zu erkennen ist, steht bei einer Sure statt der Anfangsbuchstaben seine Deutung davon.

Tab. 2: Abgetrennte Buchstaben am Anfang einiger Suren

Surenüberschrift in Boysens zwei Fassungen	**Surenanfang in Boysens erster Fassung**	**Surenanfang in Boysens zweiter Fassung**	**Surenanfang in Boysens arabischen Vorlagen**
„Die Kuh“	„Auf Muhammeds Befehl“. (Boysen 1773: S. 2)	„Auf Muhammeds Befehl“. (Boysen 1775: S. 2)	Vers 1 lautet: „A. L. M.“
„Joseph“	„Auf Muhammeds Befehl“. (Boysen 1773: S. 219)	„A. L. R.“ (Boysen 1775: S. 222)	Vers 1 lautet: „A. L. R.“
„Die Wahrheit“	Der Anfangsbuchstabe wird weggelassen. (Boysen 1773: S. 456)	Der Anfangsbuchstabe wird weggelassen. (Boysen 1775: S. 461)	Vers 1 der Sure besteht aus dem emphatischen Buchstaben „S.“

3.3 Grammatik

Auffällig in Boysens zwei Übersetzungen ist, dass die Plural- und Singularform in einigen Surenüberschriften seinen arabischen Vorlagen nicht entsprechen, wie anhand von Tabelle 3 gezeigt wird:

Tab. 3: Plural und Singular

Surenüberschrift in Boysens zwei Fassungen	**Surenüberschrift in Boysens arabischen Vorlagen**	**Bemerkung**
„Die Beute“ (Boysen 1773: S. 164; Boysen 1775: S. 167)	Stehen im Plural.	Boysen orientiert sich an Arnold (Arnold 1746: S. XXVI u. XXVI.) und Megerlin. (Megerlin 1772: S. 864–866)
„Die Biene“ (Boysen 1773: S. 253; Boysen 1775: S. 257)		
„Die Ameise“ (Boysen 1773: S. 371; Boysen 1775: S. 376)		
„Die Elephanten“ (Boysen 1773: S. 640; Boysen 1775: S. 646)	Steht im Singular.	Boysen orientiert sich an Megerlin. (Megerlin 1772: S. 871)

3.4 Anmerkungen

Die Untersuchung von Boysens Anmerkungen in beiden Fassungen hat ergeben, dass die in der ersten Fassung vorhandenen Anmerkungen in der zweiten Fassung weitgehend überarbeitet und ergänzt werden. Diese sind größtenteils informativ und beinhalten u.a.

– die Gründe für die Benennung einiger Suren (Boysen 1773: S. 10; Boysen 1775: S. 11),
– die Stellung und Bedeutung bestimmter Suren oder Verse bei deren Bekennern (Boysen 1773: S. 40; Boysen 1775: S. 43),
– Näheres zum Wesen und zu den Geboten des Islam (Boysen 1775: S. 29),
– Näheres zum Inhalt bestimmter Suren (Boysen 1775: S. 44),
– einen Inhaltsvergleich verschiedener Suren (Boysen 1775: S. 8),
– einen Vergleich zwischen dem Islam einerseits und dem Juden- und Christentum andererseits zur genaueren Veranschaulichung des Inhalts (Boysen 1773: S. 4; Boysen 1775: S. 5) und
– die hebräischen Bezeichnungen einiger Wörter, um dem Leser die Bedeutung näher zu veranschaulichen (Boysen 1775: S. 13).

Fazit

Anhand des Vergleichs zwischen Boysens arabischen Vorlagen und seinen Übersetzungen lassen sich formale, inhaltliche und grammatische

Abweichungen erkennen, die im Laufe dieses Beitrags veranschaulicht wurden. Diese Abweichungen sind zum großen Teil in den ihm vorausgehenden europäischen Koranübersetzungen zu finden. Sie sind auf das abendländische Verständnis vom Koran und vom muslimischen Propheten Mohammed zurückzuführen. Sowohl die Titel als auch die Vorworte der Übersetzungen Boysens lassen feststellen, dass er Mohammed als einen „Dichter" (Boysen 1773: S. 10; Boysen 1775: S. 11) und als den „Verfasser" des Korans betrachtet. (Boysen 1773: S. 13; Boysen: 1775, S. 11) Dadurch entzieht er dem Koran seinen heiligen Charakter, insofern er ihn nicht als eine göttliche Offenbarung durch den Erzengel Gabriel und Mohammed nicht als einen Gesandten Gottes versteht.

Im Gegensatz zu den Koranübersetzungen, die von Nicht-Muslimen im Laufe der Geschichte angefertigt sind und den Koran genauso wie Boysen als ein literarisches Buch betrachten, gilt er Muslimen als ein heiliges, vollkommenes Buch, als Gottes Offenbarung, bei der nichts ausfallen darf. Ausgehend von dessen „Unübersetzbarkeit" veröffentlichen sie ihre Übersetzungen meistens nur zweisprachig.[8]

Bibliographie

Arnold, Theodor: *Der Koran, Oder insgemein so genannte Alcoran des MOHAMMEDS. Unmittelbahr aus dem Arabischen Original in das Englische übersetzt, und mit beygefügten, aus den bewährtesten COMMENTATORIBUS genommenen Erklärungs-Noten, wie auch einer Vorläuffigen Einleitung versehen von GEROGE SALE*, Gent. Lemgo, Gedruckt und verlegt durch Johann Heinrich Meyer, Hochgräflichen Lippischen privilegirten Hof-Buchdrucker. 1746.

Auserlesene Bibliothek der neuesten deutschen Litteratur. Sechster Band. Lemgo in der Meyerschen Buchhandlung. 1774.

Boysen, Friedrich Eberhard: *Friedrich Eberhard Boysens der heiligen Schrift Doktors Ihrer Königlichen Hoheit der Prinzeßinn von Schweden Oberhofpredigers, Konsistorialraths im Reichsstifte Quedlinburg, des Königlichen Instituts der historischen Wissenschaften zu Göttingen, wie auch der deutschen Gesellschaft in Helmstädt Mitglieds Eigene Lebensbeschreibung*. Erster Theil. Quedlinburg 1795.

Ders.: *Der Koran, oder Das Gesetz für die Moslemer, durch Muhammed den Sohn Abdall. Nebst einigen feyerlichen koranischen Gebeten, unmittelbar aus dem Arabischen übersetzt, mit Anmerkungen und einigen Denkwürdigkeiten aus der*

8 Als Beispiel seien die Übersetzungen von Scheich Abdullah Frank Bubenheim und Nadeem Ata Elyas sowie die von Moustafa Maher genannt.

Geschichte des Propheten und seiner Reformation. Zweyte verbesserte Ausgabe. Halle, bey J. J. Gebauers Wittwe und Joh. Jac. Gebauer 1775.

Ders.: *Der Koran, oder Das Gesetz für die Muselmänner, durch Muhammed den Sohn Abdall. Nebst einigen feyerlichen koranischen Gebeten, unmittelbar aus dem Arabischen übersetzt, mit Anmerkungen und einem Register versehen, und auf Verlangen herausgegeben*. Halle, bey J. J. Gebauers Wittwe und Joh. Jac. Gebauer 1773.

Briefe vom Herrn Boysen an Herrn Gleim. Erster und zweyter Theil. Frankfurt und Leipzig 1772.

Bubenheim, Frank/Elyas, Nadeem: *Der edle Qur'ān und die Übersetzung seiner Bedeutungen in die deutsche Sprache*. Medina 2009.

Cyranka, Daniel: *Mahomet. Repräsentationen des Propheten in deutschsprachigen Texten des 18. Jahrhunderts*. Beiträge zur Europäischen Religionsgeschichte. Bd. 6. Göttingen 2018.

Fendri, Mounir: Tradition und Wandel im deutschen Islam-Bild im 18. Jh. im Spiegel zweier Koranübersetzungen: D. F. Megerlin (1772) – F. E. Boysen (1773). In: Metwally, Nadia/Khattab, Aleya/Ezzat Ayad, Aleya/Steinmann, Siegfried (Hgg.): *Kairoer Germanistische Studien. Bd. 10 (Festschrift für Moustafa Maher zum sechzigsten Geburtstag)*. Kairo 1997, S. 253–272.

Frankfurter gelehrte Anzeigen. Vom Jahr 1774. Frankfurt am Mayn, bei den Eichenbergischen Erben. N[ro]. XXI.

Frankfurter gelehrte Anzeigen. Vom Jahr 1772. Frankfurt am Mayn bey den Eichenbergischen Erben. N[ro]. CII.

Fulda, Daniel/Haug, Christine (Hgg.): *Merkur und Minerva. Der Hallesche Verlag Gebauer im Europa der Aufklärung*. Wiesbaden 2014.

Fück, Johann: *Die arabischen Studien in Europa bis in den Anfang des 20. Jahrhunderts*. Leipzig 1955.

Hamilton, Alastair: David Friedrich Megerlin. In: Thomas, David/Chesworth, John (Hgg.): *Christian-Muslim Relations: A Bibliographical History. Vol. 14. Central and Eastern Europe (1700–1800)*. Leiden/ Boston 2020, S. 187–191.

Hentrich, Martin: Friedrich Eberhard Boysen. Ein Halberstädter übersetzt den Koran. In: *Zwischen Harz und Bruch. Heimatzeitschrift für Halberstadt und Umgebung. Dritte Reihe. Heft 61 (Dezember 2010)*, S. 42–45.

Hinckelmann, Abraham: *Al-Coranus s. lex Islamitica Muhammedis, filii Abdallae pseudoprophetae, Ad optimorum Codicum fidem edita, ex Museo Abrahami Hinckelmanni*, D. Hamburgi, Ex Officina Schultzio-Schilleriana, Anno 1694.

Hirt, Johann Friedrich: D. Friedr. Eberhard Boysens neue deutsche Uebersetzung mit einigen Anmerkungen, und einigen feyerlichen Koranischen Gebethen. In: *D. Johann Friedr. Hirts Orientalische und Exegetische Bibliothek. Sechster Theil*. Jena bey Felix Fickelscherr. 1774, S. 341–353.

Hirt, Johann Friedrich: Dav. Friedr. Megerlins neue deutsche Uebersetzung des Alkorans. In: *D. Johann Friedr. Hirts Orientalische und Exegetische Bibliothek. Zweyter Theil*. Jena bey Felix Fickelscherr 1772, S. 433–459.

Loop, Jan: *„Viel leichter wäre es, Wolffs Werke in Verse zu übersetzen". Aufgeklärte Debatten um eine poetische Übersetzung des Korans*. In: Valentin, Jean-Marie (Hg.): *Akten des XI. Internationalen Germanistenkongresses Paris 2005.*

Germanistik im Konflikt der Kulturen“ Bd. 3. Deutsch lehren und lernen im nicht-deutschsprachigen Kontext. Übersetzen im Kulturkonflikt“. Frankfurt/ M. u.a. 2007, S. 257–270.

Maher, Moustafa: *Sinngemäße Übersetzung des Heiligen Koran. Arabisch-Deutsch*. 3. Auflage. Kairo 2015.

Megerlin, David Friedrich: *Die türkische Bibel, oder des Korans allererste deutsche Uebersetzung aus der Arabischen Urschrift selbst verfertiget: welcher Nothwendigkeit und Nutzbarkeit in einer besondern Ankündigung hier erwiesen von M. David Friedrich Megerlin, Professor*. Franckfurt am Mayn bey Johann Gottlieb Garbe 1772.

Michaelis, Johann David: *Orientalische und Exegetische Bibliothek. Achter Theil*. Frankfurt am Mayn bey Johann Gottlieb Garbe 1775.

Mommsen, Katharina: *Goethe und der Islam*. Frankfurt/M. 2001.

Nicolai, Friedrich: *Allgemeine Deutsche Bibliothek. Des siebenzehnten Bandes zweytes Stück*. Berlin/ Stettin: Friedrich Nicolai 1772.

Pabst, Erika (Hg.): *„Man muss dergleichen Handschriften wenigstens sehen…“. Orientalia aus dem Archiv der Franckeschen Stiftungen*. Halle 2007.

Sale, George: *The Koran, Commonly called the Alcoran of Mohammed, Translated into English immediately from the Original Arabic; with explanatory notes, taken from the most approved commentators. To which is prefixed A Preliminary Discourse*. London: Printed by C. Ackers in St. John's-Street, for J. Wilcox at Vingil's Head overagainst the New Church in the Strand. MDCCXXXIV.

Schimmel, Annemarie: *Mystische Dimensionen des Islam. Die Geschichte des Sufismus*. 2. Auflage. München 1992.

Arabische Handschriften

Yb 2° 2 (*Alcoranus arabicu*s. [um 1700?]). (ULB in Halle.)

Yb 2° 3 (*Alcoranus arabicus, cum versione turcia interlineari.* [um 1600]) (ULB in Halle.)

Yb 8° 1 (*Alcoranus arabicus, praeter primum caput.* [um 1800]) (ULB in Halle.)

Yb 8° 5 (*Alcoranus arabicus a Sur. II Sect. 89. incipiens.* [Ende des 18. Jh.]) (ULB in Halle.)

Mf Yb 17 (Verfilmung von Yb 8° 6) *Alcoranus arabicus*. In Duodec. (unvollständig) [18. Jh.] (ULB in Halle.)

Q 4 (ULB in Halle.)

Q 19 (Franckesche Stiftungen in Halle.)

Das Panchatantram im Zeitalter des Kolonialismus

Priyada Padhye (Neu Delhi)

Abstract: Die Form und die Botschaft des Panchatantram machen das Werk zur Weiheitsliteratur. Eine übersetzungsbezogene Analyse von drei englischen Panchatantram-Übersetzungen und einer deutschen Übersetzung, die im Zeitalter des Kolonialismus in Indien und im Ausland angefertigt wurden, legt offen, wie ein und dasselbe Werk im selben Zeitraum von einem Übersetzer, ausgehend von den damals herrschenden Machtverhältnissen entweder als Weisheitsliteratur, didaktisches Material oder als eine „Story Book" übersetzt wird. Die Analyse dient zur soziogeschichtlichen und -politischen Einbettung sowie Identifizierung der Editionsmomente der Übersetzungen, die für die Übersetzungsform maßgeblich sind.

Keywords: Panchatantram, Kolonialismus, Nords übersetzungsbezogene Textanalyse, Übersetzungsstil.

Das Panchatantram ist unterschiedlich als Fabelbuch, Fürstenspiegel, Weisheitsliteratur und didaktische Morallehre in der Welt rezipiert worden. Dieses Werk wurde in mehr als 60 Sprachen übersetzt (Ruben 1959: 5). Heute kennt man das Werk mit unterschiedlichen Titel wie *Fables of Bidpai, Kalila und Dimna, Buch der Beispiele der alten Weisen, Kalilag und Damnag, Directorium Vitae Humanae, Morall Philosophie of Doni* u.a.

In diesem Beitrag werden vier Panchatantram-Übersetzungen aus dem Zeitalter des indischen Kolonialismus untersucht, um herauszufinden, wie jeder Übersetzer auf Grund der jeweiligen zeitgeschichtlichen Verhältnisse das Buch übersetzt hat. Diese Verhältnisse, die auch die Einstellung der betreffenden Übersetzer zu dem Werk sowie dem Land Indien beeinflusst haben, führen zu unterschiedlichen Übersetzungsprodukten. Alle vier Übersetzungen scheinen ihrerzeit größeren Kräften ausgesetzt gewesen zu sein – sowie zu einer Edition geführt zu haben.

Das Panchatantram gehört zur Textgattung der zyklischen Rahmenerzählungen (Obermaier 2004: 240). Seine eigenartige Form ist ausschlaggebend für die Vermittlung seiner Botschaft bzw. seines Gehalts. Panchatantram-Geschichten haben einen doppelten Boden nach Obermaier (2004: 268 f.). Ein rekursiver Ablauf der Rahmengeschichte mit den Binnenerzählungen ersten und zweiten Grades macht seine Lektüre anspruchsvoll. Daher spielt die Zahl der Geschichten sowie die Situierung der Fabeln in den Rahmen eine wichtige Rolle bei der Interpretation des Buches. Leser, die die explizite sowie die

implizite Moral des Panchatantram entschlüsseln können, verstehen den im Buch verborgenen Sinn. Kurzum, die Form des Buches, die Anlage einzelner Geschichten im Buch, das Gesagte und das Gemeinte in individuellen Geschichten, alles zusammen ist sinnstiftend. In dieser Hinsicht werden vier Übersetzungen im Folgenden untersucht. Die drei englischen Übersetzungen sind: Sir Edwin Arnolds *The Book of Good Counsels,* die dritte Auflage von M. S. Aptes *A Popular Edition of the First Tantra of Visnusarman. (Containing full Glossary and a literal translation of the verses occurring in the text,*[1] und Arthur Ryders amerikanische Übersetzung *The Panchatantra of Vishnu Sharma*). Die deutsche Übersetzung *Das Pañcatantram. Eine altindische Märchensammlung* ist von Richard Schmidt. Obwohl das Panchatantram aus fünf Texten besteht, wird hier aus Platzgründen hauptsächlich auf die Übersetzung der Geschichten im ersten Buch *Entzweiung der Freunde* mit Fokus auf zwei wichtige Überleitungsstrophen eingegangen.

Bei der Arbeit sind folgende Forschungsfragen wichtig: Haben die Übersetzungen die Form einer zyklischen Rahmenerzählung, und falls nicht, warum? Welche Editionsmomente und Übersetzungsform sind bei jeder Übersetzung festzustellen, und wie sind sie im Hinblick der länderspezifischen soziogeschichtlichen und -politischen Verhältnisse des für diesen Beitrag gewählten Zeitraums zu verstehen?

Als erster Schritt werden die vier Übersetzungen auf die textexternen Faktoren hin wie Sender, Intention, Empfänger, Zeit, Ort und Textfunktion analysiert,[2] um die Gattungsform des Buches festzustellen und die Übersetzungen soziogeschichtlich und -politisch einzubetten. Als zweiter Schritt werden die Übersetzungen auf textinterne Faktoren hin – wie Titel, Inhalt, Textaufbau, Präsupposition, nicht-verbale Elemente, suprasegmentale Merkmale, Lexik, Syntax und Sprachstil analysiert. Durch diesen Vergleich werden die Editionsmomente bei jeder Übersetzung festgestellt und die Übersetzungsform herauskristallisiert.

1. Analyse der textexternen Faktoren

Im Folgenden werden die textexternen Faktoren für jede Übersetzung behandelt, um die Übersetzungen soziogeschichtlichen und -politisch einzubetten.

Sir Edwin Arnolds *The Book of Good Counsels*

1 Die erste Auflage erschien 1893.
2 Nords übersetzungsbezogenes Textanalysemodell wird hier m.E. angewendet.

Zu der Zeit des Kolonialismus gab es in Indien eine eifrige Übersetzungsaktivität. Es gab Hin- und Herübersetzungen. Der Sender dieser Übersetzungen war der britische Staat, aber die Intention bei jeder Übersetzung war unterschiedlich. Am Fort William College wurden zum Beispiel von indischen *Pundits* und *Maulvis* kanonische indische Bücher aus dem Sanskrit in indische Sprachen übersetzt, um den auszubildenden englischen Offizieren indische Sprachen beizubringen (vgl. Goyal: 17 ff.). Die hier untersuchte Übersetzung von Sir Edwin Arnold aus dem Sanskrit ins Englische aber hatte keinen solchen sprachdidaktischen Zweck. Diese Übersetzung betrachtet der Übersetzer als seinen Beitrag dazu, die „Bürde des weissen Mannes“ zu tragen. Das Zitat aus seinem Vorwort „The [hope] of Hindostan lies in the [intelligent] interest of England“ (Preface: ix) macht diese Intention des Übersetzers klar. Das folgende Zitat weist auf die intendierten Empfänger und die Textfunktion hin: „If the wit and morality of these ‚animals of India‘, surprise any vigorous mind into further exploration of her literature, and deeper sense of [our responsibility] in her government, the author will be repaid“ (Preface: xi). Die intendierten Empfänger sind die englischen Leser. Das Buch wurde in England von W.H. Allen and Co. Ltd., Publishers to the India Office veröffentlicht, dem offiziellen Verleger des Britischen Staates. Daraus kann zweifellos abgeleitet werden, dass der Sender der britische Staat war und Sir Edwin Arnold einer Art offizieller Übersetzer des britischen Staates gewesen ist. Die untersuchte Übersetzung ist eine im Jahr 1861 veröffentlichte neue Auflage.

Das Original von Sir Edwin Arnolds Übersetzung ist der Hitopdesa von Narayan, der ein Ausfluss des Panchatantram ist. Der Hitopdesa, der vier statt fünf Bücher hat, ist ein vereinfachtes Panchatantram und ergibt sich aus der Umstellung der beiden ersten Bücher des Panchatantram (vgl. Hertel: 38). Die mögliche Antwort auf die Frage nach der Wahl dieses Originals könnte darin liegen, dass Kolkatta in Bengalen, wo der Hitopdesa vermutlich geschrieben wurde (vgl. Hertel: 39), der erste Sitz der East India Company gewesen ist. Arnold, ein Vertreter der Machtinhaber, dessen Einstellung zu den Indern aus den obengegebenen Zitaten klar zum Ausdruck kommt, verwandelt ein die Lebensweisheit vermittelndes Original in eine „*Story Book*“ (Preface: ix).

M.S. Aptes *A Popular Edition of the First Tantra of Visnusarman*

In „Bombay Province“ im Westen Indiens, wo Mahadev Shivram Aptes Übersetzung veröffentlicht wurde, herrschte zu der Zeit eine von den Engländern betriebene Schulpolitik. Es fehlte damals an geeigneten nach Jahrgang gestuften Schulbüchern. Um diesen Bedarf abzudecken, wurden Bücher aus dem Englischen oder Sanskrit ins Marathi, die Sprache der Einheimischen, und umgekehrt übersetzt (vgl. Kulkarni: 31 ff.). Die Übersetzungen wurden von den Einheimischen nach klaren von den Engländern festgelegten Richtlinien angefertigt (vgl. Kulkarni: 37). Die Meinung der Missionare über die

Eignung der Lehrmaterialien für die Schüler spielte dabei eine entscheidende Rolle. Das Panchatantram z. B. wurde als Schulbuch verboten (vgl. Kulkarni: 140 f). Die Engländer waren der Meinung, dass die Marathi-Sprache, die schon im 13. Jh. ihren Höhepunkt erreicht hatte,[3] eine gesprochene Sprache mit ein paar Prosastücken und ein Dutzend unwichtigen Erzählungen war (vgl. Kulkarni: 4). 1837 wurde ein Engländer namens Major Candy „School Inspector". Candy, der Marathi konnte, wollte die Marathi-Sprache trotz vieler Proteste der einheimischen Sprachexperten standardisieren. (vgl. Kulkarni: 82–99) Er formulierte klare Regeln für die Orthographie, Syntax u.a. der Marathi-Sprache. Am 18. Oktober 1847 wurde er offizieller Übersetzer. (vgl. Kulkarni: 52) Er bildete Übersetzer in Pune, einem Ort, der bei Bombay liegt, aus. Candy hat auch konkrete Regeln für „akzeptable Übersetzungen" formuliert. Jeder Übersetzer musste sich an diese Regeln streng halten. Welche Bücher in diesem Zeitraum in Bombay Province als Schulbücher veröffentlicht werden konnten, war stark zensiert. Aptes Bücher[4] sind Schulbücher bzw. Zusatzmaterialien für die Schüler. Aptes Übersetzung, die lediglich aus isolierten schwierigen Wörtern und Versen besteht, muss auf dem Hintergrund dieser strengen Übersetzungs- bzw. Schulpolitik verstanden werden.

Der Sender von dieser Übersetzung müsste ein im Jahr 1855 etabliertes Department of Public Instruction gewesen sein. Der Verleger war *Arya Bhushan Press* in Pune. Die Empfänger sind die Schüler, die Sanskrit, Englisch und Marathi konnten, und die Textfunktion ist, den Schülern die Sanskrit-Sprache beizubringen. Die untersuchte Übersetzung ist die 1925 veröffentlichte dritte Auflage eines schon im Jahr 1893 veröffentlichten Buches. Welches Original für die Übersetzung benutzt wurde, ist nicht klar, was bei fast allen in indischen Sprachen angefertigten Panchatantram-Übersetzungen der Fall zu sein scheint.

Arthur Ryders *The Panchatantra of Vishnu Sharm*

In dem für den Beitrag identifizierten Zeitraum wimmelte es in Amerika von systematischen Panchatantram-Studien und -Forschungen. 1924 rekonstruierte Franklin Edgerton, der berühmte Linguist und Professor für Sanskrit, das Panchatantram.[5] Charles Rockwell Lanman hat vier dem Panchatantram gewidmete Bände der Harvard Oriental Reihe herausgegeben. Lanman

3 Der erste Prosatext, der als einer der besten literarischen Texte der Marathi-Sprache gilt wurde 1278 geschrieben. (Pawar. In Paniker, Ayyappa (Chief Editor): *Medieval Indian Literature. An Anthology.* Volume 1. New Delhi: Sahitya Akademi 1997 S. 347.)

4 Für andere Bücher von M.S. Apte http://worldcat.org/identities/lccn-no94040179/ [Abruf 20.07.2021]

5 1924 schrieb Edgerton das Buch *The Panchatantra Reconstructed*, das von der *American Oriental Society* veröffentlicht wurde.

scheint intensiv mit deutschen Forschern wie Johannes Hertel gearbeitet zu haben. Arthur Ryders Übersetzung ist auf dem Hintergrund von diesem Interesse Amerikas an Indien und von der Zusammenarbeit zwischen den amerikanischen und deutschen Indologen zu betrachten.

1901 promovierte Arthur Ryder an den Universitäten von Berlin und Leipzig. Aus der Einleitung des Übersetzers erfahren wir, dass Ryder das im Jahr 1199 angefertigte Panchakhyanaka als Original benutzt hat (Translator's Introduction: 4). Die Übersetzung wurde von *University of Chicago* im Jahr 1925 veröffentlicht. Ryder rezipiert das Panchatantram als *Nitishastra* und erklärt *Niti* als „. . .wise conduct of life". Er meint, dass die westliche Zivilisation sich schämen sollte, weil es kein Äquivalent für das Wort „*Niti*" in Englisch, Französisch, Latein oder Griechisch gebe (Translator's Introduction: 5). Das Wesentliche an dem Text zu vermitteln, scheint Ryders Intention zu sein. Er schreibt: „He [Ryder] will therefore not endeavor to tell the history of the Panchatantra, but to tell what the Panchatantra is." (Translator's Introduction: 4). Er beschreibt sich als ein „lover of good books" (Translator's Introduction: 4). Seine Empfänger sind die amerikanischen Leser ohne Kenntnisse über Indien.

Richard Schmidts *Das Pañcatantram. Eine altindische Märchensammlung (Textus Ornatior)*

Ende des 19. Jhs. ist in Deutschland von systematischen Indienstudien und dem Übergang von „[. . .] Indomania[. . .] into institutionalized Indology" (vgl. Halbfass: 81) geprägt. Schmidts Panchatantram-Übersetzung soll im Licht dieser Entwicklungen in Deutschland betrachtet werden.

Schmidts Titel verweist darauf, dass Purnabhadras Panchakhyanaka das Original ist. Das Buch wurde1901 in Leipzig vom Lotus Verlag veröffentlicht. Über die intendierten Empfänger schreibt Schmidt im Vorwort, dass die Übersetzung für „[. . .]Nicht-Sanskritisten[. . .]" ist und für „ein gebildetes Publicum im weitesten Sinne, das eine Fülle von Lebensweisheit gewinnen kann, wenn es nur will" (Vorwort).

2. Analyse der textinternen Faktoren

In diesem Teil des Beitrags werden Übersetzungen auf textinterne Faktoren hin analysiert, um die Eingriffe des Übersetzers und die daraus resultierende Übersetzungsform festzustellen. Bei jedem Übersetzer gilt das Augenmerk lediglich den Faktoren, die seine übersetzerischen Eingriffe offenlegen und für die Forschungsziele der Arbeit relevant sind. Im Folgenden werden die relevanten textinternen Merkmale diskutiert. Dabei wird aus Platzgründen nur ein Beispiel diskutiert und auf einige weitere Beispiele lediglich hingewiesen.

Sir Edwin Arnold *The Book of Good Counsels*

Der Titel des Sanskrit-Textes *Hitopdes* wurde als *The Book of Good Counsels* übersetzt. Das erste Buch *Entzweiung der Freunde* beginnt mit einem Titelbild. Dann folgen zwei Vorworte und ein Inhaltsverzeichnis. Am Ende des Buches sind detaillierte Endnoten gegeben worden. Was den für die Untersuchung identifizierten Inhalt betrifft,[6] ist Arnolds Übersetzung „[. . .] a condensed but faithful transcript of sense and manner". Er hatte viele Sanskrit-Verse des Originals, die die Narration unterbrechen, ausgelassen (Arnold: Preface x). Von den Empfängern wird kein Vorwissen erwartet, daher werden den Empfängern unbekannte Begriffe im Fließtext erklärt und der fremde Begriff selbst mit zusätzlichen Erläuterungen in detaillierten *Notes* erwähnt.[7] Durch die geschickte Anwendung von bestimmten nicht-verbalen Elementen wie Initialen[8] und Bildern, die durch das ganze Buch eingestreut sind,[9] greift er in das indische Werk ein, indem er es in die europäische Tradition des Fabelbuchs einbettet. Suprasegmental werden die Strophen des Textes durch eine geänderte Schriftgröße und -art hervorgehoben. Im Panchatantram hat jeder Ort, jede Figur einen Namen, der zugleich die Figur oder den Ort beschreibt, was Arnold mit hervorragender Kreativität übersetzt.[10] Komischerweise wurden die Namen der im Buch eine Schlüsselrolle spielenden Schakale *Kartaka und Damanaka* sowie einige Ortsnamen wie *Deccan, Behar* vermutlich als Exotica beibehalten. Bei Dialogen zwischen Figuren benutzt der Übersetzer einen altmodischen Sprachstil.[11] Der Sanskrit Text wird stark durch die Anwendung kultureller Äquivalente domestiziert.[12] Arnolds Übersetzung ist frei und kreativ insbesondere bei der Übersetzung von Strophen.[13]

M. S. Aptes *A Popular Edition of the First Tantra of Visnusarman*

Schon im Titel verweist M.S. Apte auf den Inhalt des Buches, der aus Sanskrit Text und Erklärung der schwierigen Wörter und Strophen des ersten Buches des Panchatantram besteht. Diese Übersetzung hat einen merkwürdigen Textaufbau. Auf einem Drittel der Seite findet man den Sanskrit-Text und auf dem Rest der Seite befinden sich das Glossar und die Übersetzung der Strophen. Schwierige Wörter des Sanskrittextes sind mit Ziffern versehen,

6 S. 55–86.

7 *The Prince of Serpents* wurde im Text benutzt S. 49 und in *Notes* folgt die Erklärung „Vasuki, or Ananta, the chief of the human headed serpents, who people *patala,* or the regions under the Earth".

8 S. 55, 59, 60, 67, 69, 73, 76, 77, 82.

9 S. 57, 58, 70, 74, 78 usw.

10 zwei Stiere z. B. heißen „Lusty Life und Roarer" S. 55 f. u.a.

11 „Give thy Dog the merest mouthful, and he crouches at thy feet." S. 62.

12 *Vishnusarman* wird als „[. . .] learned in the Principles of Policy as is the Angel of the planet Jupiter" beschrieben (S. 19).

13 „The Jackal set – of knavish cunning full – At loggerheads the Lion and the Bull" S. 55.

von denen unten meistens eine englische, aber manchmal auch eine in der *Devanagiri*-Schrift geschriebene Marathi-Übersetzung zu finden ist. Die schwierigen Textstellen werden vom Standpunkt der Grammatik,[14] des Kontexts im Text[15] der Sanskrit-Sprache[16] erklärt. Oft werden Kultureme anhand der griechischen Mythologie,[17] der Marathi-Sprache und Kultur[18] und der englischen Sprache erklärt.[19] Es gibt zwei Übersetzungen: eine literale, die eine dem Sanskrittext sklavisch nachgeahmte Syntax bis hin zu inkohärenten englischen Sätzen aufweist, und danach folgt eine semantische Übersetzung.[20] Bei Textstellen mit rhetorischen Mitteln[21] und idiomatischen Redewendungen[22] wird auch zuerst wort-wörtlich übersetzt und dann frei. Auf grammatische Regeln wird immer wieder hingewiesen.[23] Im Text gibt es Referenzen auf andere Lernmaterialien.[24] Als Präsupposition werden die marathi-, sanskrit- und englischen Sprach- und Kulturkenntnisse von den Empfängern erwartet. Die nicht-verbalen Elemente im Text knüpfen den ersten Textteil an die Texttradition der indischen religiösen Texte an, indem die Nummer der Sanskritgeschichten zwischen zwei vertikalen Strichen ||१||, ||५||, geschrieben werden und das Ende der ersten Zeile von einer Sanskrit-Strophe mit einem vertikalen Strich (|), während das Ende der Strophe mit zwei vertikalen Strichen (॥ १२ ॥) signalisiert wird. Suprasegmental werden die Strophen von dem Prosateil des Sanskrittextes in der Mitte der Seite hervorgehoben. Um ein hundertprozentiges Verständnis des Ausgangstextes zu vermitteln, wird anhand eines interlinearen, wort-wörtlichen Übersetzungsstils versucht. Kreativität bei der

14 „There was – this is an instance of historical present, where the present is used for the past", Apte, S. 2

15 „[. . .] whose feet lit. pair of feet were, as it were, covered with the collection of rays issuing from the diamonds on the crowns of excellent or distinguished princes. This of course, happened when other kings bent down at his feet as their suzerain".

16 „*Andaj* lit. The egg – born-the birds are so – called because they come out of the eggs after they have been hatched." Apte, S. 54.

17 „The arrows of cupid" Apte, S. 73.

18 „This innocent poor woman, *varaaki,* is equal to Marathi *bichaari, bapadi*" Apte, S. 71.

19 „Absence of dejection is the root of prosperity (Of the English 'A faint heart never won a fair lady´)".

20 „to prevent your own future blame; in order that you may not be blamed afterwards for being negligent in your duties." (Apte, S. 55).

21 „From ear to ear, by rumour or hearsay (Apte, S. 6) I shall give up my name. <u>This is a usual form of swearing.</u>"

22 „May you fare well on your journey (may your ways be happy). This is said by way of farewell to those who are going on some business." (Apte, S. 27).

23 „The affix *manas* is added to the Infinitives of verbs gives them this sense. In so doing the nasal is dropped." (Apte, S. 20).

24 „See Student´s Guide (Apte, S. 4), For this peculiar use of the instrumental, see Student´s Guide and the Lesson thereon." (Apte, S. 14).

Übersetzung von Strophen wird nicht berücksichtigt[25], auch bei denen, die ein Reimschema aufweisen,

Arthur Ryders *The Panchatantra of Vishnu Sharma*

Als Titel benutzt Ryder „*The Panchatantra of Vishnu Sharma“.* Nichts aus dem Inhalt wurde ausgelassen**.** Obwohl Ryder kein Vorwissen über Indien und Sanskrit von den Lesern erwartet, geht er davon aus, dass die Leser Französisch können.[26] Das Buch enthält weder ein Glossar noch Endnoten. Der Textaufbau besteht aus einem Vorwort, Inhaltsverzeichnis und fünf ungekürzten Texten. Außer einem Foto von einem Panchatantrarelief des indonesischen Tempels in Mendut gibt es keine nennenswerten nicht-verbalen Elemente. Um die Strophen vom Textteil hervorzuheben wurden sie suprasegmental in der Mitte der Seite platziert. Auf die Ebene der Lexik sind Personen- und Ortsnamen ins Englische übersetzt[27] und manchmal werden Realien und Anredeformen modernisiert.[28] Da Ryder kein Glossar und keine Endnoten hinzugefügt hat, kann von einem domestizierenden Übersetzungsstil gesprochen werden.[29] Eigenartig für diese Übersetzung ist die Anwendung eines humorvollen[30] und umgangsprachlichen[31] Sprachstils. Die Überleitungsstrophen werden mit hoher Kreativität frei übersetzt.[32]

Richard Schmidts *Das Pañcatantram. Eine altindische Märchensammlung (Textus Ornatior)*

Richard Schmidts Titel ist sehr präzis. Der Text beginnt mit einem Vorwort des Übersetzers, dann wird der Inhalt ohne Auslassungen exakt wiedergegeben. Die Anmerkungen sowie das Inhaltsverzeichnis befinden sich am Ende des Buches. Obwohl Schmidt im Vorwort sagt, dass er für Nicht-Sanskritisten geschrieben hat, wird Vorwissen über Indien erwartet, denn nicht alles wurde erklärt. Mit der Hilfe von nicht-verbalen Elementen wie

25 „A great and increasing friendship between a lion and an excellent bull in the forest was destroyed by a very avaricious and malicious jackal (Apte, 7), That man who wishes to meddle with affairs with which he is not concerned (*Avyapareshu*), meets with certain death, as did the monkey drawing out a wedge (in the following story)“ (Apte, S. 14).

26 „savoir faire“. (Ryder, S. 46) u.ä. S 51, 89, 121, 218.

27 „Mahilaropya“ ist Maidens’ Delight.

28 „Comrade,“ he said to the weaver, „when you mount the bird and insert a plug, it goes wherever you wish. And the contrivance alights at the spot where you pull out the plug“ (Ryder, S. 95).

29 Die Heiratsform „Gandharvavivah“ wird als „by a ceremony used in heaven“ im Text erklärt (Ryder, S. 96).

30 „If I fail to render your sons, in six months′ time, incomparable masters of the art of intelligent living, then His Majesty is at liberty to show me His Majestic bare bottom.“ (Ryder, S. 15).

31 „the sons of the King were supreme blockheads“(Ryder, S. 123).

32 „The forest lion and the bull, Were linked in friendship, growing, full: A jackal then estranged the friends for greedy and malicious ends.“ (Ryder, S. 19).

zum Beispiel ein Fragezeichen nach den übersetzten Wörtern drückt er seine Zweifel an der Wahl der gewählten Übersetzung aus.[33] Durch die geschickte Anwendung von suprasegmentalen Merkmalen, d. h. der Nummer des Buches, dem Titel und der Nummer der Erzählung,[34] die oben auf jeder Seite zu finden sind, verweist er den Leser auf den Stand der Rahmengeschichte sowie der Binnenerzählungen, sei es den Anfang, die Fortsetzung der Rahmengeschichte bzw. den Anfang oder das Ende einer Binnenerzählung.[35] Im Text werden die lexikalischen Elemente wie Kultureme und Eigennamen ohne Erklärung beibehalten.[36] Syntaktisch folgen die Sätze der Satzstruktur der Sanskrit-Sprache mit vielen langen, eingeschachtelten Satz- und Partizipialkonstruktionen.[37] Schmidt benutzt einen verfremdenden Übersetzungsstil. Die Anmerkungen helfen nicht nur dabei, den Lesern unverständliche Begriffe zu erklären,[38] sondern auch die eigene Übersetzung zu verteidigen,[39] den Leser zu informieren, von wem ein bestimmter Übersetzungsvorschlag stammt,[40]auf Übersetzungsschwierigkeiten hinzuweisen[41] und die Übersetzungen von anderen Übersetzern zu korrigieren.[42]

Schmidt scheinen zwei Sachen wichtig zu sein: Die zyklische Rahmenerzählform, auf die er den Leser durch die auf jeder Seite gegebenen Informationen zu Buchnummer, Geschichtsnummer und Stand der Rahmenerzählung aufmerksam macht, und die Treue zum Original.

3. Schlussfolgerung

Auf die erste Forschungsfrage kann jetzt geantwortet werden. Als Vertreter der Kolonialherren in Indien, scheint Arnold nicht viel von der Vermittlung des Gehalts des Panchatantram zu halten. Seine Übersetzung ist kein Lebensweisheit vermittelndes Werk, sondern eine einfache „Story book". In Arnolds Übersetzung sind nur sieben Geschichten zu finden und das Buch hat einen

33 „‚Feiglinge' (S. 20) nach Tambourins, Makara ist ein großes Meerthier, das auch ans Land kommt, Delphin?"
34 „Buch I. Erzählung 3. Dantil und Gorambh" (Schmidt, S. 27).
35 „Buch I. Erzählung 15. Strandläufer u. Meer, fortgesetzt" (Schmidt, S. 97).
36 „Gandharvan – Ritus" (Schmid, S. 58).
37 Auf S. 5 ist ein 12 zeiliger Satz.
38 „durva Gras – Panicum Dactylon".
39 „Alter Ministersohn und nicht Sohn eines alten Ministers, weil es so im Sanskrit ist".
40 „Die Übersetzung ‚Maul und Bauch', sei Lanmans Vorschlag".
41 „Die Strophe 352 bietet Schwierigkeiten mancher Art: grammatische, die aber nicht unüberwindlich sind, zweitens inhaltliche, wegen der ‚Frösche', während doch nur ein Frosch auftritt!"
42 „Dass in Strophe 97 der Indus und nicht wie Boehtlingk übersetzt, das Meer gemeint ist."

einfachen linearen Ablauf, daher ist in seiner Übersetzung die Gattungsform nicht bewahrt worden. In Aptes Übersetzung wird zwar der Text als solcher nicht übersetzt, aber die Anlage der Geschichten weist eine Reihenfolge auf, die in dem Original zu sehen ist. Seine Übersetzung scheint eine „constrained translation" zu sein. Ryders und Schmidts Interesse an Indien und indischer Literatur kommt in den Vorworten ihrer Übersetzungen zum Ausdruck. Nichts wird ausgelassen und nichts wird umgestellt. Dem Original wurde treu gefolgt. Ihre Übersetzungen weisen die Form der zyklischen Rahmenerzählung auf. Die Zahl und die Anlage der Geschichten sind fast identisch[43], was wichtig für die Argumentationsstruktur des Buches ist.

4. Schlussfolgerung

Arnold, der Kolonialherr, benutzt ein Original, das weder die Form einer zyklischen Rahmenerzählung aufweist noch die Komplexität des Panchatantram verkörpert, und übersetzt selektiv. Er setzt das Werk als eine „Story book" herab. Durch eine geschickte Anwendung von nicht-verbalen Elementen gibt er dem indischen Werk die Form eines europäischen Fabelbuchs. Vom Inhalt her ist seine Übersetzung eine gekürzte, freie Übersetzung, für die er einen einbürgenden Übersetzungsstil verwendet.

Aptes Übersetzung, die Übersetzung eines Kolonisierten, befindet sich derart im Gestrüpp der strengen Schul- und Übersetzungspolitik seiner Zeit, dass sie wie ein dreisprachiger Thesaurus im Dienst der Sprachdidaktik aussieht. Die Vermittlung des Inhalts sowie des Gehalts des Werkes spielten keine Rolle, und das Werk wird auf das Lehrmaterial für den Sprachunterricht reduziert. Die Übersetzung ist eine dokumentarische Übersetzung, die eine Kombination von einer wort-wörtlichen und semantischen Übersetzung ist.

Ryder, ein Indienliebhaber, fern von der Machtkonstellation des indischen Kolonialismus, bleibt dem Gehalt dem Original treu, und vermittelt das Wesentliche des Werkes. Er experimentiert mit unterschiedlichen Sprachstilen, mal gehoben, mal umgangsprachlich, mal humorvoll, damit seinen Lesern die Lektüre Freude bereiten kann. Seine Übersetzung ist eine instrumentelle Übersetzung.

Schmidts Übersetzung fordert die Leser auf, die wahre Botschaft des Werks zu entschlüsseln. Die subtile Anwendung von suprasegmentalen Merkmalen macht den Leser immer wieder auf die zyklische Form des Werks

43 In Ryders Übersetzung wird die Geschichte *Drei selbstverschuldete Unfälle* in Form von drei selbständigen Binnenerzählungen dargestellt, die in Schmidts Übersetzung als eine Erzählung behandelt worden ist.

aufmerksam. Die Übersetzung ist eine dem Original äußerst treue, verfremdende Übersetzung.

Bibliographie

Apte, M. S.: *A Popular Edition of The First Tantra of Vishnusarman*. Third Edition. Poona: Arya-Bhushan 1925.

Arnold, Edwin: *The Book of Good Counsels. From the Sanskrit of the Hitopadesa.* New Edition. London: W. H. Allen and Co. Ltd. 1893.

Bhave, V. L.: *Maharashtra Saraswat*. 4. Aufl. Poona: Popular Prakashan 1904.

Goyal, Neeraj: *Fort William College: Ek Itihaas (1800–1854)*. 1. Aufl. New Delhi: Rishabh Charan Jain Evam Santati 1986.

Halbfass, Wilhelm: *India and Europe. An essay in understanding.* 1. Aufl. Delhi: Motilal Banarsidas 1990.

Hertel, Johannes: *Das Pañcatantra seine Geschichte und seine Verbreitung.* Leipzig: B. G. Teubner 1914.

Kulkarni, Krushnaji: *Aadhunik marathi gaddyachi utkranti*. Mumbai: Narayan Dattatrey Rege 1953.

Nord, Christiane: *Textanalyse und Übersetzen. Theoretische Grundlagen, Methode und didaktische Anwendung einer übersetzungsrelevanten Textanalyse*. 3. Aufl. Heidelberg: Julius Groos Verlag 1988.

Obermaier, Sabine: *Das Fabelbuch als Rahmenerzählung. Intertextualität und Intratextualität als Wege zur Interpretation des Buchs der Beispiele der alten Weisen Antons von Pforr.* Heidelberg: Universitätsverlag Winter 2004.

Ruben, Walter: *Das Pañcatantra und Seine Morallehre.* Berlin: Akademie Verlag 1959.

Ryder, Arthur: *The Panchatantra of Vishnu Sharma.* USA: University of Chicago Press 1925.

Schmidt, Richard: *Das Pañcatantram. Eine altindische Märchensammlung (textus ornatior).* Leipzig: Lotus Verlag 1901.

Beibehaltung der Unterschiede und Kreativität: Chinesische Gegenwartsliteratur in deutscher Umschreibung

Lina Li (Nanjing)

Abstract: Ausgehend von Lefeveres Manipulationstheorie konzentriert sich dieser Text auf die Analyse der Umschreibung der Werke zeitgenössischer Schriftsteller und Dichter wie Yu Hua und Bei Dao im deutschsprachigen Raum, deren Werke seit den 1980er Jahren wiederholt ins Deutsche übersetzt, im deutschen Sprachraum veröffentlicht und in der deutschen Kritik weithin gelobt wurden, um die wichtigen Merkmale der deutschen Umschreibung der chinesischen Gegenwartsliteratur zusammenzufassen. Die Erstellung der Übersetzungen ist von verschiedenen Faktoren beeinflusst, und die Übersetzer spielen eine entscheidende Rolle bei der effektiven Verbreitung und Rezeption der zeitgenössischen chinesischen Literatur im deutschen Sprachraum.

Keywords: Umschreiben, Chinesische Gegenwartsliteratur, Yu Hua, Bei Dao, Ulrich Kautz, Wolfgang Kubin.

Mit dem rasanten Aufstieg der umfassenden Stärke und des internationalen Einflusses Chinas ist die Einführung der zeitgenössischen chinesischen Literatur in den deutschsprachigen Raum immer häufiger und ihre Grundordnung hat begonnen sich zu bilden. Die folgenden Fälle sind nicht mehr ungewöhnlich: 1) Unabhängige Übersetzer (z. B. Ulrich Kautz) haben Autoren und Werke nach ihrem persönlichen Geschmack ausgewählt und dann Verlage für ihre eigenen Übersetzungen gefunden. 2) Universitätswissenschaftler, z. B. wie die Bonner Schule unter der Leitung von Prof. Wolfgang Kubin, haben die Übersetzungs- und Verlagsaktivitäten organisiert und gezielt durchführt. 3) Chinesische Schriftsteller haben Rundreisen durch Europa gemacht, um ihre Werke vorzulesen und persönliche Kontakte zu Lesern aufzubauen, beispielsweise haben Mo Yan, Yu Hua, Lu Min und andere chinesische Schriftsteller Lesungen im deutschen Sprachraum abgehalten. 4) Und sogar berühmte deutsche Verlage haben eine Reihe von Werken zeitgenössischer chinesischer Autoren (z. B. Yu Hua, Hong Ying usw.) auf der Grundlage guter Rückmeldungen auf den Markt gebracht.

Anhand der Beobachtung solcher Tätigkeiten der literarischen Übermittlung, einschließlich Übersetzung, Veröffentlichung, Aufnahme usw., kann man feststellen, dass die Übersetzung stets im Mittelpunkt des gesamten Einführungsprozesses steht. Für deutsche Leser ist die Aufnahme eines

chinesischen literarischen Werkes im Wesentlichen die Aufnahme der deutschen Übersetzung des Werkes, mit Ausnahme von Sinologen, die den chinesischen Originaltext lesen können. Aufgrund der kurzzeitigen Einführung der chinesischen Gegenwartsliteratur im deutschsprachigen Raum ist die Anzahl der Forschungsmonographien über ein bestimmtes Werk oder einen Schriftsteller sehr gering – mit wenigen Ausnahmen wie Monographien über Su Tong.[1] Für die Rezeptionswirkung der meisten Werke kann das Verkaufsvolumen eine eindimensionale Reflexion sein, und andere Dimensionen finden sich nur verstreut in sinologischen Fachzeitschriften, Feuilletons in den Massenmedien oder Buchrezensionen im Internet (z. B. die bekannte Webseite „Perlentaucher – Online Kulturmagazin").

Obwohl die Umschreibung der zeitgenössischen chinesischen Literatur im deutschsprachigen Raum – das Konzept des „Umschreibens" leitet sich von den Theorien der von André Lefevere vertretenen „Manipulationsschule" der Übersetzungsforschung ab – Übersetzung, Literaturkritik, literaturhistorische Zusammenstellung usw. umfasst (vgl. Lefevere 2010: 3–99), nimmt dieser Text immer noch die Übersetzung als Zentrum der Untersuchung, beginnend mit der Analyse der Übersetzung von Yu Hua und Bei Dao, um die relevanten Merkmale des deutschen Umschreibens der chinesischen Gegenwartsliteratur zusammenzufassen.

Der erste Teil ist eine Auseinandersetzung mit der deutschen Neuschreibung chinesischer Romane, die im Vergleich zu anderen literarischen Genres einen absoluten Vorrang auf dem Buchmarkt haben. Hier ist die deutsche Umschreibung von Yu Hua als Beispiel zur Veranschaulichung des Problems zu nennen. Als bedeutender zeitgenössischer chinesischer Schriftsteller wurde Yu Hua in mehr als zwei Dutzend Fremdsprachen übersetzt; die früheste Übersetzung ist die französische Version. Yu Huas Buch gelangte erst 1998 in die Hände der deutschen Leser. Yu Huas Einstieg in den deutschsprachigen Raum lässt sich bis 1989 zurückverfolgen; Wolfgang Kubin et al. übersetzten Yu Huas Kurzgeschichte „Kommissar Ma hat einen Fehler gemacht" (chin.: *Hebian de cuowu*) ins Deutsche und publizierten sie in der Fachzeitschrift *minima sinica*. Ulrich Kautz, der die Entwicklung der chinesischen Gegenwartsliteratur aufmerksam verfolgt und Werke mehrerer zeitgenössischer Schriftsteller ins Deutsche übersetzt hat,[2] war schockiert, als er den

1 Bisher sind zwei Monographien über Su Tong im deutschen Sprachraum zu finden, nämlich Susanne Baumanns *Rouge: Frauenbilder des chinesischen Autors Su Tong* (Projekt Verlag, 1996) und Clemens Treters *China neu erzählen: Su Tongs Erzählungen zwischen Vergangenheit und Gegenwart.* (Projekt Verlag, 1996)

2 Ulrich Kautz war der deutsche Übersetzer von zahlreichen chinesischen zeitgenössischen Autoren, zu denen Yu Hua, Deng Youmei, Lu Wenfu, Wang Meng, Wang Shuo, Feng Li, Yan Lianke usw. gehören.

Roman *Huozhe* von Yu Hua in der literarischen Zeitschrift *Shouhuo* las. Dann übersetzte er ihn ins Deutsche und ermöglichte so dessen Veröffentlichung 1998 im Verlag Klett-Cotta. Seitdem scheinen Ulrich Kautz und Yu Hua feste Partner geworden zu sein, die Romane *Der Mann, der sein Blut verkaufte* (chin.: *Xu Sanguan mai xue ji*), *Brüder* (chin.: *Xiongdi*), *Die sieben letzten Tage* (chin.: *Diqi tian*), *Schreien im Regen* (chin.: *Zai xiyu zhong huhan*) und die Essaysammlung des Autors *China in zehn Wörtern* (chin.: *Shige cihui li de Zhongguo*) sind nacheinander im deutschsprachigen Raum erschienen. Es gibt sechs unabhängige deutsche Publikationen von Yu Hua, was unter chinesischen Schriftstellern äußerst selten ist. Die Verkaufszahlen der Werke im deutschen Sprachraum sind schön, vor allem hatte *Brüder* eine Auflage von einigen Zehntausenden, wurde viermal nachgedruckt, was eine Ausnahme für Werke aus China ist, die im deutschen Sprachraum noch zu Nischen zählen.[3] Obwohl es noch keinen deutschen Gelehrten gibt, der eine Monographie über Yu Hua geschrieben hat, wurde dieser zeitgenössische chinesische Schriftsteller von deutschen Sinologen nicht ignoriert. Ein Eintrag über Yu Hua, den Thomas Zimmer erstellt hat, ist in das von Heinz Ludwig Arnold herausgegebene *Kritische Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur* (Abk.: KLfG) aufgenommen worden. In der von Wolfgang Kubin verfassten literarischen Geschichte *Die chinesischen Literatur im 20. Jahrhundert* besitzt Yu Hua auch einen Platz.

Die deutsche Umschreibung von Yu Hua hat die folgenden wichtigen Merkmale. Erstens gibt es in den deutschen Versionen keine ideologische Übertreibung. Obwohl Yu Huas Werke mit den historischen Veränderungen in der chinesischen Gesellschaft eng zusammenhängen, hat Ulrich Kautz der Wiedergabe der politischen Worte nur wenige Interpretationen hinzugefügt, die die Ansprüche der Durchschnittsleser leicht befriedigen können. Zum Beispiel hat Kautz beim Umschreiben des politischen Substantivs „*zou zi pai*" ein neues deutsches Wort „Kapwegler" geschaffen und nur eine kurze ergänzende Erklärung in den laufenden Text eingebettet: „Leute, die den kapitalistischen Weg gehen". (Yu 2008: 182)

Zweitens sind nicht viele Streichungen, Änderungen oder Ergänzungen des Inhalts zu finden. Dies unterscheidet sich von den Strategien, die Kautz beim Behandeln der Werke anderer chinesischer Schriftsteller angewandt hat, beispielsweise wurde in der deutschen Umschreibung von Wang Meng ein großer Teil des Ausgangstexts weggelassen. (Kautz 2015: 10)

Drittens ist die Einzigartigkeit der Ausgangskultur im Zieltext größtenteils konserviert worden. Zum Beispiel hat der Übersetzer beim Umschreiben

3 Bölinger 2013: http://www.dw.com/de/literatur-aus-china-eine-nische/a-17067785, letzter Abruf: 29.11.2021.

des im Text wiederkehrenden Ausdrucks „*fengshui*“ (der chinesischen Geomantie) unterschiedliche Methoden (Transkription, Synonym in der Zielsprache, freie Übersetzung usw.) angewandt. (Yu 2008: 102) Bei der Einführung vieler chinesischer Werke in den Vereinigten Staaten ist die Situation anders, z. B. bei der Übersetzung von Mo Yan hat Howard Goldblatt große Veränderungen des Texts vorgenommen. Das liegt vielleicht an dem amerikanischen Zentrismus. Ein weiterer wichtiger Grund ist, dass Übersetzung für Deutsche von großer Bedeutung ist und Deutschland immer auf Platz eins der Weltrangliste des Übersetzungsvolumens (z. B.: UNESCO Index Translationum) steht.

Viertens ist der Schreibstil des Autors in der deutschen Übersetzung relativ gut erhalten. Die wichtigsten Schreibtechniken von Yu Hua (rhetorische Wiederholung, neuartige Vergleiche, vulgäre Ausdrücke usw.) werden in den deutschen Versionen reproduziert.

Fünftens berücksichtigte der Übersetzer beim Umgang mit den Details die Sprachgewohnheiten, die literarische Tradition, den ästhetischen Geschmack der Leser der Zielkultur in reichem Maße und führte manchmal eine Eigenschöpfung ein. Ein Beispiel ist das Umschreiben eines chinesischen Wortspiels in *Der Mann, der sein Blut verkaufte*. Das Gericht „qingjiao chao rou“ (Schweinefilet mit grünem Pfeffer) in der Kantine wurde als „qingjiao shao rou“ verspottet, weil es zu wenig Fleisch gab. Wenn man den linken Teil „huo“ (Feuer) vom Schriftzeichen „chao“ (anbraten) wegnimmt, bekommt man ein neues Wort „shao“ (wenig). Interessant ist, dass die beiden chinesischen Schriftzeichen „chao“ und „shao“ den gleichen Auslaut „ao“ haben. Mit einer Nachahmung der Form des Wortspiels hat Kautz ein neues adäquates Wortspiel geschaffen: „Reis mit Bohnenfleisch“ und „Reis mit ohne Fleisch“ (Yu 2000: 110), damit die künstliche Gestaltung perfekt an die Empfänger weitergegeben wird.

Der zweite Teil ist das Umschreiben von Gedichten, hier wird die deutsche Übersetzung von Bei Dao als Forschungsbeispiel genommen. Bei Dao ist ein berühmter zeitgenössischer chinesischer Dichter, Schriftsteller und wichtiger Vertreter der hermetischen Lyrik. Die deutsche Übersetzung der Werke von Bei Dao läuft fast vier Jahrzehnte, und ihre Verbreitung im deutschen Sprachraum ist äußerst erfolgreich, woran der deutsche Hauptübersetzer, Wolfgang Kubin, ein renommierter Sinologe, maßgeblich beteiligt war. In dem von Kubin 1980 herausgegebenen Sammelband *Hundert Blumen: Moderne chinesische Erzählungen 1949–1979* ist eine Kurzgeschichte *Die Heimkehr des Fremden*[4] (chin.: *Guilai de moshengren*) von Bei Dao aufgenommen, das bedeutet, dass Bei Dao damals erstmals den deutschen Sprachraum betrat. Fünf Jahre später übersetzte Kubin mehr als ein Dutzend

4 Diese Kurzgeschichte ist von Barbara Spielmann übersetzt.

Gedichte von Bei Dao, wie *Leben* (chin.: *Rizi*), *Die Antwort* (chin.: *Huida*) und *Alles* (chin.: *Yiqie*), ins Deutsche, die sich in der Gedichtsammlung *Nachrichten von der Hauptstadt der Sonne: Moderne chinesische Lyrik 1919–1984* finden, seitdem wurden die Werke von Bei Dao in großer Zahl in den deutschen Sprachraum importiert, z. B.: *Gezeiten* (chin.: *Bodong*),[5] *Straße des Glücks Nr. 13* (chin.: *Xingfujie 13 hao*),[6] *Notizen vom Sonnenstaat* (chin.: *Taiyangcheng zhaji*),[7] *Post Bellum* (chin.: *Zhanhou*),[8] *Das Buch der Niederlage* (chin.: *Shibai zhi shu*),[9] *Gottes chinesischer Sohn* (chin.: *Shangdi de Zhongguo erzi*),[10] *Vom Gänseblümchen und Revolutionen* (chin.: *Geming yu chuju*).[11]

Die deutschen Übersetzungen von Bei Dao wurden im Kreis der deutschen Literaturkritik weithin gut anerkannt. Zum Beispiel schrieb Kurt Drawert, ein zeitgenössischer deutscher Schriftsteller, eine Buchbesprechung in der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*, die den Kunststil von Bei Dao zusammenfasste:

> Die semantischen Brüche, die Überblendungen der Motive, die wechselnden Standorte des lyrischen Erzählers, der gesamte prozessuale Apparat eines nichtdiskursiven Denkens schließlich, der eine grandiose poetische Bildwelt entfaltet, sind Text gewordene Materialisierungen dieses nervösen poetischen Blicks.[12]

Es gibt drei Hauptgründe für den Erfolg der Bei Dao-Umschreibung im deutschen Sprachraum. Erstens hat Bei Dao eine breite internationale Publizität, und seine Werke wurden in mehr als 20 Sprachen übersetzt. Die erste englische Gedichtsammlung von Bei Dao *Notes from the City of the Sun: Poems* wurde 1983 veröffentlicht, acht Jahre früher als die erste deutsche Version.

5 Der Roman wurde von Irmgard Wiesel übersetzt und 1990 im Verlag Fischer publiziert.
6 Die Kurzgeschichtensammlung ist von Eva Klapproth et al. übersetzt und 1992 im Verlag Brockmeyer publiziert worden.
7 Die Gedichtsammlung ist von Wolfgang Kubin übersetzt und 1991 im Verlag Hanser publiziert worden.
8 Die Gedichtsammlung ist von Wolfgang Kubin übersetzt und 2001 im Verlag Hanser publiziert worden.
9 Die Gedichtsammlung ist von Wolfgang Kubin übersetzt und 2009 im Verlag Hanser publiziert worden. Dieser Gedichtband trägt den gleichen Titel wie die Prosasammlung *Shibai zhi shu*, die 2004 in China veröffentlicht wurde, aber der Inhalt ist völlig anders.
10 Die Prosasammlung ist von Wolfgang Kubin übersetzt und 2012 im Verlag Weidle publiziert worden.
11 Die Prosasammlung ist von Wolfgang Kubin übersetzt und 2012 im Verlag Löcker publiziert worden.
12 Kurt Drawert: Am Abgrund der Deutung – Großartig übersetzt: Der chinesische Lyriker Bei Dao. In *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.07.2010.

Der Dichter hat viele internationale Auszeichnungen erhalten und wurde mehrmals für den Literaturnobelpreis nominiert. Die Veröffentlichung der Werke von Bei Dao steigert sowohl seinen Marktwert als auch den Ruf eines hochrangigen Verlagshauses. Zweitens entsprechen das Thema und der künstlerische Stil der Werke von Bei Dao dem Geschmack der deutschen Leser. Einerseits haben Deutsche ein starkes Interesse an den historischen, politischen und sozialen Realitäten Chinas, andererseits enthalten die Werke viele Spekulationen, Symbole, Metaphern, paradoxe Aphorismen, und der einzigartige Stil von Bei Dao steht sehr im Einklang mit der tiefen literarischen Tradition der deutschen Nation, die bekannt für das philosophische Denken ist. Drittens sind die deutschen Versionen der Werke Bei Daos von hoher Qualität. Der Übersetzer Kubin ist einer der bekanntesten Sinologen Deutschlands, dessen Forschungsschwerpunkte bei der Klassik, der Gegenwartsliteratur und der Geistesgeschichte Chinas liegen. Als Übersetzer verfügt Kubin über viele praktische Erfahrungen und hat großartige Ergebnisse erzielt.[13] Am wichtigsten ist, dass Kubin ein umfassendes und tiefgründiges Verständnis für Bei Dao hat. Der deutsche Übersetzer und der chinesische Dichter unterhielten langfristig eine gute Beziehung, die garantierte, dass das deutsche Umschreiben von Bei Dao zu einem langfristigen und stabilen Prozess wurde, der der Ausbreitung der Werke im deutschen Sprachraum förderlich ist. Er und Kubin trafen sich 1981, wie Bei Dao (2008: 109) in seinem Text *Erinnerungen in Berlin* schrieb. Sie sind Freunde, und Kubin ist auch ein Dichter. Dies kann der ideale Zustand für die Übersetzung sein, denn je mehr gemeinsame Gefühle der Übersetzer und der Autor haben, desto näher ist der Prozess des Übersetzens der Freiheit. „Freiheit" bedeutet hier nicht Willkür, sondern dass der Übersetzer nach sorgfältiger Abwägung verschiedener Faktoren (einschließlich der Gedanken und Stile des Autors) rationale Entscheidungen treffen kann und nicht durch die Asymmetrie der Informationen eingeschränkt wird. Dieser Sinologe hat viel über das literarische Schaffen des chinesischen Dichters geforscht. Kubin schrieb Biografien, Rezensionen und Einführungen von Bei Dao und publizierte sie in Literaturzeitschriften wie *Die Horen*, *Akzente* und *minima sinica*. In dem von Heinz Ludwig Arnold herausgegebenen *Kritischen Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur* hat Kubin einen Eintrag über Bei Dao verfasst, zu dessen Inhalten eine detaillierte Beschreibung des historischen und sozialen Hintergrunds des Lebens des Dichters,

13 Seit den 1990er Jahren hat Kubin eine große Anzahl klassischer und zeitgenössischer chinesischer Gedichte, Essays und Romane übersetzt. Seine Übersetzungen: *Lu Xun: Werke in sechs Bänden*, *Konfuzius: Gespräche*, *Lao Zi: Der Urtext*, *Meng Zi: Reden und Gleichnisse*, *Zhuang Zi: Vom Nichtwissen* usw. Er ist auch Übersetzer zeitgenössischer chinesischer Dichter wie Bei Dao, Gu Cheng, Zhai Yongming, Zhang Zao, Ouyang Jianghe, Wang Jiaxin. Kubin wurde mit dem Johann-Heinrich-Voß-Preis ausgezeichnet.

eine Bewertung des künstlerischen Stils und der repräsentativen Werke von Bei Dao, eine Analyse ihrer Position in der Geschichte der chinesischen Literatur sowie ein Katalog der Originalwerke von Bei Dao und ihrer deutschen Übersetzungen, englischen Übersetzungen und Forschungsartikeln gehören.[14] Neben dem Übersetzer und Forscher ist Kubin auch ein Förderer für die Verbreitung von Bei Dao im deutschen Sprachraum. Kubin war für Kontaktaufnahme mit deutschen Verlagen zuständig, reiste mit Bei Dao durch Europa zu Lesungen und leistete einen großen Beitrag zur Förderung des Einflusses des chinesischen Dichters im deutschen Sprachraum. Zum Beispiel dokumentierte Kubin (2010: 103–112) in seinem Artikel *Dichter in der Revolte. Bei Dao zur Lesung im deutschen Spätherbst des Jahres 2009* fünf Gedichtabende, die vom 7. bis 15. Dezember 2009 in München, Bonn, Heidelberg, Frankfurt und Trier stattfanden, um die dritte im deutschen Sprachraum veröffentlichte Gedichtsammlung von Bei Dao zu propagieren. Bei diesen Aktivitäten war Kubin nicht nur Übersetzer, sondern spielte auch aktiv die Rollen eines Organisators, Gastgebers und Rezitators.

Kubin ist kein passiver Übersetzer, sondern hat ein hohes Maß an Autonomie und Kreativität. Als erstes entschied Kubin, welche Gedichte oder Essays übersetzt werden sollten, welche Werke er gruppierte, welche er für die Veröffentlichung zusammenstellte. Mit anderen Worten, die Werke von Bei Dao, zu denen deutsche Leser Kontakte bekommen, sind in der Regel das Ergebnis von Kubins Auswahl, Veredelung und Übersetzung. Zu den Faktoren, die Kubins Strategien beeinflussen, gehören seine persönlichen literarischen Vorlieben, der ästhetische Geschmack des erwarteten deutschen Publikums sowie andere Faktoren. Zum Beispiel wählte Kubin neun Texte aus der Prosasammlung *Lan fangzi* und einen Text mit dem Titel *Erinnerungen in Berlin* aus einer anderen Sammlung *Qing deng* aus, um eine deutsche Prosasammlung namens *Gottes chinesischer Sohn* zu bilden. Man kann sich vorstellen, ein deutscher Leser, der mit Bei Dao nicht vertraut ist, öffnet das Buch und sieht das Inhaltsverzeichnis, höchstwahrscheinlich erweckt der Titel *Erinnerungen in Berlin* sein Interesse. Der Text handelt davon, dass Bei Dao eine Reise nach Berlin machte, um am Poesiefestival teilzunehmen. Er erinnerte damit an seinen ersten Besuch in Berlin vor einundzwanzig Jahren (d. h. 1985, als Ost- und Westdeutschland noch nicht vereint waren.) und schrieb dann über den Fall der Berliner Mauer, die sozialen Probleme nach der Wiedervereinigung Deutschlands und die innere Spaltung der Menschen. Bei

14 Kubin, Wolfgang (2011): Eintrag „Bei, Dao" in Munzinger Online/*KLfG – Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*, URL: http://www.munzinger.de/document/18000000051 (abgerufen von Universitäts- und Landesbibliothek Bonn am 25.10.2018). edition text + kritik Ravensburg: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG/ Munzinger-Archiv GmbH.

Dao erzählte von seiner Verbindung zur Stadt Berlin während seiner Wanderjahre und seiner Gedanken zur deutschen Kultur. Dieser Essay betrachtet die Geschichte Berlins durch die Augen eines Chinesen, und die Erforschung seiner Selbst durch andere ist ein sehr attraktives Thema für Deutsche.

Als zweites hat Kubin in seiner Übersetzung viele kreative Änderungen an den Werken von Bei Dao vorgenommen. Robert Escarpit (1987: 137), ein französischer Literatursoziologe, behauptet, Übersetzen sei immer eine kreative Rebellion. Kubins „Rebellion" bei der Übersetzung von Bei Dao kann grob in fünf Arten unterteilt werden: Hinzufügen von Anmerkungen, Anpassen der Reihenfolge, Ändern der Grammatik, Einbürgern von Redewendungen und Korrigieren von Inhalten, die im Folgenden erläutert werden.

Das Hinzufügen von Anmerkungen ist eine Interpretationsmethode, die dem Leser mehr Informationen (z. B. Hintergrund, kulturelle Unterschiede usw.) vermittelt. An manchen Stellen der Gedichtsammlung *Notizen vom Sonnenstaat* hat der Übersetzer etwas Wichtiges ergänzend hinzugefügt. Zum Beispiel kommentierte Kubin ein Gedicht mit dem Titel *Ein Tag*: „Ein Tag, wie er während der Kulturrevolution nicht denkbar gewesen ist (das Gedicht geht auf das Jahr 1974 zurück)." (Bei Dao 1991: 7) Um ein weiteres Beispiel zu nennen: Unter dem Gedicht *Ja, gestern* schrieb Kubin: „Der Titel ist ein Wortspiel nach *Yesterday* von den Beatles." (Bei Dao 1991: 14) Diese Art der Anleitung bedeutet, dass der Übersetzer aktiv in den Leseprozess des Publikums eingegriffen hat.

Der Übersetzer ändert manchmal die Reihenfolge der Verse. Bei der Übersetzung des dritten und des sechsten Kurzgedichts der Gedichtgruppe *Notizen vom Sonnenstaat*[15] hat Kubin diese Strategie angewandt. Die deutsche Übersetzung lautet wie folgt:

FREIHEIT

Papierfetzen
Im Wind

JUGEND

Ein vereinzeltes Ruder
Nass von roten Wellen

(Bei Dao 1991: 8)

Die vorangestellten Bilder von „Papierfetzen" und „Ein vereinzeltes Ruder" deuten darauf hin, dass der Fokus, den Kubin betonen wollte, sich stark von dem von Bei Dao unterscheidet. Yuanming Xia (2005: 87–89) weist darauf

15 Die Gruppe besteht aus vierzehn kurzen Gedichten, und Bei Dao hat eine einzigartige Interpretation von vierzehn Alltagswörtern geliefert.

hin, „Papierfetzen“ bedeute, die Illusion der Freiheit im realen Leben zu persiflieren, und „Ein vereinzeltes Ruder“ betone die Gefühle der Zeit – Isolation. Daraus lässt sich schließen, dass Kubin versuchte, die Realität der Zeit durch die Umkehrung der Position der Verse hervorzuheben, was das Denken der deutschen Leser über die Geschichte anregen solle. Denn er ist davon überzeugt, dass sowohl die deutschen Eliten als auch die Masse des Volkes besonderes Augenmerk auf die soziale Lage und die Seele der Chinesen während der Kulturrevolution richten.

Beim Umschreiben eines weiteren kurzen Gedichts *Glaube* in dieser Gedichtgruppe veränderte Kubin die Syntax des Originalgedichts in hohem Maße, wodurch das Übersetzungsgedicht ästhetisch anders erschien. Kubins Übersetzung ist:

> GLAUBE
>
> Das Knäuel von Schafen in grüner Senke
> Das monotone Flötenspiel eines Hirten
>
> (Bei Dao 1991: 9)

Ursprünglich ist die Struktur der beiden chinesischen Verse: Subjekt + Prädikat + Objekt. In der deutschen Übersetzung gibt es jedoch nur Substantive („Knäuel“ und „Flötenspiel“), modifiziert mit Adjektiven, Genitiv oder präpositionalen Phrasen. Bei einem Gedicht wird diese Aussage in der deutschen Sprache ein klein wenig mehr verpackt.

Angesichts der Akzeptanz der Übersetzung in der deutschen Kultur hat Kubin eine Einbürgerungsstrategie bei der Umschreibung bestimmter Wörter angewandt. In der Regel sind diese Wörter schwer für die Empfänger zu verstehen und keine Kernstücke, die unbedingt vollständig in der Übersetzung reproduziert werden. So kann die Übersetzung nur die notwendigen Informationen vermitteln, die sie trägt. Darüber hinaus können zu viele Erklärungen die Lesbarkeit eines Werks beeinträchtigen. Zum Beispiel hat Kubin beim Umschreiben eines Gedichts von Bei Dao *Himmelsfragen* das chinesische Idiom „*pang qiao ce ji*“ durch eine deutsche Redewendung „sprechen durch die Blume“ ersetzt (Bei Dao 2009: 100). Kubin übersetzte es nicht wortwörtlich als „schlagen von der Seite“, auch nicht paraphrasierend als „machen versteckte Anspielungen“, sondern mit einem poetischen Bild „Blume“. Man kann sagen, dass Kubins Wortwahl die Schönheit der Poesie beibehalte. In der deutschen Sprache findet der Übersetzer eine Ausdrucksweise, die ähnliche Assoziationen weckt, und macht die Übersetzung zu einem Kunstwerk, anstatt das Original zu kopieren und zu dekodieren.

Im Prozess des Umschreibens machte Kubin manchmal inhaltliche Korrekturen. Zum Beispiel lautet seine Korrektur im Text *Erinnerungen in Berlin*: „Ich pflege einmal pro Jahr mit Kubin an Lyriklesungen in Berlin

teilzunehmen“ (Bei Dao 2012: 55), und der Übersetzer fügte dem Satz eine Fußnote hinzu:

> Da steht eigentlich „am Berliner Lyrikfestival teilzunehmen“, welches von der Literaturwerkstatt jährlich veranstaltet wird. Das scheint mir aber so nicht zu stimmen. Gleichwohl liest der Dichter fast jährlich seine Gedichte in Berlin an verschiedenen Orten. (Bei Dao 2012: 55)

Dies zeigt, dass Kubin ein gewissenhafter Übersetzer ist und großen Wert auf die Genauigkeit der Information legt.

Aus der vorherigen Analyse folgerten wir, dass sich Kubins Umschreibung nicht auf den Originaltext beschränkt. Der Übersetzer hatte für die Weltanschauungen, die Sprachgewohnheiten, den ästhetischen Geschmack der deutschsprachigen Leser ein gutes Verständnis, berücksichtigte seine eigenen kreativen Ausdrucksbedürfnisse und leitete die Leser aktiv an. Im Prozess der Übersetzung ins Deutsche erlebten die Werke von Bei Dao Deformation oder Zunahme und Abnahme, überwanden die kulturellen Barrieren und verbreiteten sich effektiv.

Zusammenfassend kann man sagen, dass das Umschreiben der chinesischen Gegenwartsliteratur unterschiedliche Persönlichkeiten der deutschen Übersetzer zeigt, dass aber immer noch einige Gemeinsamkeiten herauszufinden sind. Im Großen und Ganzen respektieren die Übersetzer die chinesische Kultur, deswegen pflegen sie die literarischen Werke in der „anderen“ Farbe. Bei der Behandlung der Details berücksichtigen sie die Akzeptanz des deutschsprachigen Lesers und verwenden in vielen Fällen eine Übersetzungsstrategie der Naturalisierung. Die Initiative und Kreativität der Übersetzer spiegeln sich in der Neuschreibung wider.

Bibliographie

Bei Dao (1991): *Notizen vom Sonnenstaat. Gedichte* (chin.: *Taiyangcheng zhaji*). Übers. von Wolfgang Kubin. München/ Wien: Hanser.

Bei Dao (2008): *Qing deng* [Das blaue Licht]. Nanjing: Jiangsu wenyi chubanshe.

Bei Dao (2009): *Das Buch der Niederlage* (chin.: *Shibai zhi shu*). Übers. von Wolfgang Kubin. München: Hanser.

Bei Dao (2012): *Gottes chinesischer Sohn. Essays*. Übers. von Wolfgang Kubin. Bonn: Weidle.

Bölinger, Mathias (2013): Literatur aus China: Eine Nische? Deutsche Welle: http://www.dw.com/de/literatur-aus-china-eine-nische/a-17067785 (letzter Abruf: 29.11.2021).

Drawert, Kurt (2010): Am Abgrund der Deutung – Großartig übersetzt: Der chinesische Lyriker Bei Dao, in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30.07.2010.

Escarpit, Robert (1987): *Wenxue shehuixue* [Literatursoziologie]. Übers. von Wang Meihua u. Yu Pei. Hefei: Anhui wenyi chubanshe.

Kautz, Ulrich (2015): Wo de sanshi nian: Zenyang congshi Zhongguo dangdai xiaoshuo de deyi [Meine drei Jahrzehnte: wie man sich mit der deutschen Übersetzung zeitgenössischer chinesischer Romane beschäftigt]. In: *Waiyu jiaoxue lilun yu shijian* [Theorie und Praxis des Fremdsprachenunterrichts], 2015 (1), S. 8–11.

Kubin, Wolfgang (2010): Dichter in der Revolte. Bei Dao zur Lesung im deutschen Spätherbst des Jahres 2009. In: *minima sinica*, 2010 (1), S. 103–112.

Kubin, Wolfgang (2011): Eintrag „Bei, Dao“ in Munzinger Online/*KLfG – Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur*, URL: http://www.munzinger.de/document/18000000051 (abgerufen von Universitäts- und Landesbibliothek Bonn am 25.10.2018). edition text + kritik Ravensburg: Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG/ Munzinger-Archiv GmbH.

Lefevere, André (2010): *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Shanghai: Shanghai waiyu jiaoyu chubanshe.

Yu, Hua (2000): *Der Mann, der sein Blut verkaufte* [Xu Sanguan mai xue ji]. Übers. von Ulrich Kautz. Stuttgart: Klett-Cotta.

Yu, Hua (2008): *Leben!* [Huozhe]. Übersetzung von Ulrich Kautz. München: btb.

Xia, Mingyuan (2005): Bei Dao zushi *Taiyangcheng zhaji* jiedu [Interpretation zu Bei Daos Gedichten *Notizen vom Sonnenstaat*]. In: *Mingzuo xinshang*, 2005 (17), S. 86–93.

Sexualität in Günter Grass' Danziger Trilogie: Wandel vom Original zur chinesischen Übersetzung[1]

Yanhui Wang (Beijing)

Abstract: In diesem Beitrag wird Grass' Ansicht über die Sexualität in der Literatur im Hinblick auf den Wandel der Sexualdarstellungen in seiner Danziger Trilogie vom Original zur chinesischen Übersetzung untersucht. Dabei wird herausgearbeitet, dass die kastrationsartige Behandlung des mahlkeschen Geschlechts in Katz und Maus in chinesischer Übersetzung verlustreich für das Erzählwerk sein kann, dass die Übersetzung von „Orgie" in Die Blechtrommel Stärken und Schwächen hat, dass der „Schlaf zu Dritt" als brisantes Beispiel für Grass' Sexualdarstellung in Hundejahre vom Übersetzer eher verblümt behandelt wird.

Keywords: Günter Grass, Danziger Trilogie, Sexualität, chinesische Übersetzung.

In diesem Beitrag versuche ich auf die Brisanz der Sexualdarstellugen in Grass' Danziger Trilogie und sein Plädoyer für das Sexuelle in der Literatur die chinesische Übersetzung der Sexualdarstellungen in der Trilogie auf den Wandel vom Original zur Zielsprache hin zu untersuchen, wobei angesichts des riesigen Umfangs der Trilogie nur Stichproben besprochen werden.

1. Tabu brechende Sexualität in Grass' Danziger Trilogie

Warum die Darstellung der Sexualität, ob pornografische oder künstlerische, so leicht Tabus bricht und als obszön getadelt wird, läßt sich nach Ellis Havelock – einem großen Pionier der wissenschaftlichen Erforschung des Sexus – etymologisch so erklären: „das Wort [obszön] sei eine Entstellung bzw. Modifikation des lateinischen *scena*, die wörtlich »von der Szene weg« bedeute und damit heiße, es werde für gewöhnlich nicht auf der Bühne gezeigt." (Hyde 1965: 12)

1 Teilergebnis des Forschungsprojekts „柏林现代派与维也纳现代派城市书写研究" [Studien zu Moderne und Stadt in Berliner und Wiener Moderne] vom The National Social Science Fund of China (Förderungs-Nr. 21BWW052).

Was Grass’ Danziger Trilogie einmal strittig machte, war eben seine Tabu brechende Darstellung der Sexualität, die wiederum oft in Verbindung mit der Beleidigung der Kirche geschieht. Beispielsweise hat sein Erstlingswerk *Die Blechtrommel* schon bald „Schreie der Freude und der Empörung“ hervorgerufen. (Vgl. Hage 2015: 107) Wie H. D. Lawrence in seinem Essay *Pornography and Obscenity* schrieb: „Was für den einen Pornographie ist, bedeutet für den anderen das Lachen des Genius.“ (Zit. n. Hyde 1965: 12) Gewisse Schizophrenie einer Zeit im Kleinen: „Man muss sich vergegenwärtigen, in welcher Verfassung die Bundesrepublik war. Ende der Fünfziger-, Anfang der Sechzigerjahre gaben konservative und reaktionäre Kreise den Ton an.“ (Hage 2015: 107)

Von den Schreien der Empörung zählt später der von Kurt Ziesel als der lauteste, weil sein Tadel, dass Grass „Pornograph“ und „Verfasser übelster pornographischer Ferkeleien und Verunglimpfungen der katholischen Kirche“ sei, zum Prozess Grass gegen Ziesel geführt hat. (Vgl. J. F. Lehmanns Verlag 1969: 10–15). Dabei hat Grass selber auch für seine Danziger Trilogie plädiert, was als eine Erläuterung seines sexualästhetischen Standpunktes angesehen werden kann: „In meinen drei Prosawerken – ‚Die Blechtrommel‘, ‚Katz und Maus‘ und ‚Hundejahre‘ – war ich bemüht, die Wirklichkeit einer ganzen Epoche, mit ihren Widersprüchen und Absurditäten in ihrer kleinbürgerlichen Enge und mit ihrem überdimensionalen Verbrechen, in literarischer Form darzustellen. Die Realität, als das Rohmaterial des Schriftstellers, läßt sich nicht teilen“; „[s]o selbstverständlich es ist, es sei dennoch wiederholt: Auch der sexuelle Bereich mit seinen Höhepunkten und Tiefgängen, desgleichen in seiner abgenutzten Alltäglichkeit, ist Teil dieser Realität.“ (Grass 1971: 314) Sein Plädoyer fußt auf der Ansicht über das Kunstwerk als Ganzheit, hält daher auch die literarische Darstellung der Sexualität als einen Teil dieser künstlerischen Ganzheit, der genauso unaussparbar ist wie die Sexualität als ein Teil der Realität. Um das zu bekräftigen, beruft er sich noch auf den chinesischen Sittenroman *Jin Ping Mei* und andere weltliterarische Meisterwerke, die sich der Sexualdarstellungen nicht scheuen: „Der große chinesische gesellschaftskritische Roman der Minh-Zeit ‚King Ping Meh‘, ‚Das Decameron‘ des Boccaccio, Rabelais’ ‚Gargantua und Pantagruel‘, ja, selbst die lateinischen Anfänge des europäischen Romans ‚Die große Satyre des Petronius‘, müßten wir streichen, wenn wir die Diffamierung der Schriftsteller, wie im hier verhandelten Fall, zuließen.“ (Grass 1971: 316)

Als Grass sein Plädoyer hielt, konnte von der Übersetzung bzw. Rezeption seiner Romane in China noch keine Rede sein, denn da war schon ab 1966 die Kulturrevolution, die bis 1976 dauerte und Chinas Kulturaustausch mit dem Westen unmöglich machte. Erst mit deren Ende und der Öffnung

Chinas wurde das wieder möglich. Grass zählte zu den ersten, die damals China bereisen konnten. Als er 1979 mit seiner Frau Ute Grunert in Peking ankam, hielt er Vorträge, las aus seinem neueren Roman *Der Butt*, traf chinesische Kulturschaffende und versuchte nicht zuletzt zu provozieren, indem er den oben genannten chinesischen Sittenroman *Jin Ping Mei* und damit das Thema Sexualität in der Literatur in die Diskussion brachte. Aber die chinesischen Gesprächspartner ließen sich nicht provozieren, weshalb sich keine Diskussion ergab. (Vgl. Wang 2017: 61–69) Solche Erlebnisse müssten Grass enttäuscht haben, so dass er in einem Interview nach seinem China-Besuch die Aussichten seiner Rezeption in China skeptisch beurteilte: „Ich könnte natürlich kritisch dazu sagen, daß ich [für China] eigentlich der falsche Schriftsteller war – gemessen an der auch augenblicklich waltenden Sittenstrenge der Volksrepublik China kann ich mir nicht vorstellen, daß Bücher wie die *Blechtrommel* oder *Hundejahre* oder auch der *Butt* dort erscheinen können, übersetzt werden sicher, denn es gibt Übersetzer, die daran arbeiten, aber ob die Bücher auch erscheinen können, das weiß ich nicht." (Grass 1987a: 229)

Etwa zwei Jahrzehnte später hat der chinesische Germanist Fan Dacan anlässlich der Nobelpreisverleihung an Grass in einem Zeitungsartikel geschrieben: „Die Sexualdarstellungen in seinen Romanen waren für längere Zeit [in China] ein großes Hindernis für ihre Publikation." (Fan 1999: 2)

Es ist festzustellen, dass Hu Qiding bereits 1979 bei Grass' Besuch in Peking den Übersetzungsauftrag der *Blechtrommel* erhalten hat. Seine Übersetzung stellte er Anfang 1987 fertig, als – wie er später im Vorwort des 1990 erschienenen Buchs schrieb – „der Aufbau Verlag auch vorhersagte, dass dieser Roman bald vorm Publikum der DDR erscheinen würde." (Hu 1990: I) Das liest sich, als wollte der Übersetzer der Volksrepublik noch Schritt halten mit der sozialistischen DDR, wo die *Blechtrommel* bis 1987 als „reaktionäre Dekadenzliteratur" und „pubertäre Prosa" galt. (Zit. n. Hage 2015: 112). Ende 1987 publizierte die angesehene Pekinger Literaturzeitschrift *World Literature* (Shijie Wenxue) eine Sonderausgabe von ca. 180 Druckseiten, deren Hauptteil die Übersetzung von *Katz und Maus* ausmacht, die durch Zusammenarbeit zweier Übersetzer Cai Hongjun und Shi Yanzhi erfolgt ist. Aus dieser Übersetzung ergab sich 1991 die Publikation in Buchform. Das Buch *Hundejahre* wurde von Diao Chengjun übersetzt, erschien 1999, am Vorabend der Nobelpreisverleihung. So erstreckte sich die Übersetzung bzw. Publikation der Danziger Trilogie in China über 20 Jahre. (Vgl. Wang 2017: 61–64).

Insofern ist es interessant, von Grass' sexualästhetischer Auffassung ausgehend zu untersuchen, wie die drei Übersetzungen, die jeweils um 1990 und um 2000 erschienen, die Sexualität in seiner Danziger Trilogie darbieten.

2. *Kastration von Mahlke in „Mao Yu Shu"*

Katz und Maus in chinesischer Übersetzung hat den Titel *Mao Yu Shu*, eine wörtliche Übersetzung. Als diese Übersetzung 1987 erstmals in der Literaturzeitschrift *World Literature* erschien, bemerkten die Übersetzer im Vorwort: „An manchen Stellen im dritten und elften Kapitel werden Schnitte vorgenommen." Geschnitten wurden nämlich drei Passagen, bei denen es um Mahlkes Penis geht, so dass buchstäblich eine Art Kastration dieser Romanfigur geschah. (Vgl. Wang 2019: 362 f. u. Anhang.)

Im Vergleich dazu hat die 1991 in Buchform erschienene Fassung nur einige Änderungen vorgenommen. Erstens wurde von dem 3. Schnitt der temporale Nebensatz – „als die Alte grad wieder aufs Kreuz oder übern Küchentisch oder womöglich wie Vater und Mutter zu Hause inne Federn" (Grass 1987b: 110) – übersetzt, wobei „Vater und Mutter" immer noch ausgelassen wurden. (Vgl. Gelasi 1987: 108; Gelasi 1991: 129). Zweitens wurde das Vorwort um mehrere Seiten länger, wobei am Schluss etwa zwei Seiten lang der Streit über „Kunst oder Pornographie" anlässlich von *Katz und Maus* zusammengefasst wird. Drittens wurde die Übersetzung mancher Textstelle wie „ihren Obolus entrichteten" (Grass 1987b: 32), die sich auf das Masturbationsspiel der Jungen bezieht, verbessert. Statt wörtlich-lexikalisch im Sinne von „kleineren Beitrag leisten" wurde die chinesische Übersetzung nun semantisch-spielerisch im Sinne von „frechem Spielchen". (Vgl. Gelasi 1987: 32; Gelasi 1991: 34). Übrigens, in beiden Übersetzungen sind Textstellen vorzufinden, die von dem Original abweichen. Beispielsweise wird das Verb „kleinbekommen" im Original – „als wir den zweiten Sommer auf dem Kahn kleinbekamen" (Grass 1987b: 31) – in der Übersetzung als „jie xiaobian [pinkeln]"[2] missverstanden. (Vgl. Gelasi 1987: 32; Gelasi 1991: 34). Allerdings besteht der hervorstechendste Wandel vom Original zur chinesischen Übersetzung immer noch in der genannten Entfernung der Darstellung der Masturbation bzw. des mahlkeschen Geschlechtsorgans. So stellen sich die Fragen: Inwiefern funktioniert Mahlkes Penis als ein Teil des Ganzen in Grassens Sinne? Welche Konsequenzen sind aus der sogenannten Kastration zu ziehen? Beides sind zwei Seiten einer Medaille, denn der Stellenwert des Codes Penis in dem Erzählwerk bedeutet den Verlust an Wert, der durch seine Kastration verursacht wird.

Mit den Schnitten ist statt eines bloßen Dinges, dessen Erwähnung man sich schämt, ein Grass' Werk kennzeichnendes „objektives Korrelat" entfernt worden. Was dieses vom bloßen Ding unterscheidet, besteht darin, dass es

2 Aus der chinesischen Übersetzung wird im vorliegenden Aufsatz statt chinesischer Zeichen nur deren Lautschrift-Form (Pinyin) zitiert, wobei in eckigen Klammern deren deutsche (Rück)übersetzung steht.

„ein primäres, sehr eindrückliches sinnliches Attribut“ hat und „eine aktive Rolle im erzählten Geschehen spielt“. (Zit. n. Neuhaus 1979: 21). Mit einem Wort, Mahlkes außerordentlicher Geschlechtsteil gilt als ein untrennbarer Teil des Textganzen.

Allein im dritten Kapitel von *Katz und Maus* ist das Erzählen ohne Mahlkes Penis als „objektives Korrelat“ unmöglich. Denn es geht vom Masturbationsspiel aus, das Grass künstlerisch bzw. sarkastisch zur Entlarvung des faschistischen Leistungsprinzips ausgestaltet, indem er das Sexuelle, das Sportliche und das Militärische in diesem komischen Wettkampf dramatisch parallelisiert. Was den Großen Mahlke zum Mitmachen „diese[r] Olympiade“ anstachelt, ist seine Potenz bzw. Leistung: „er wurde, als das [Torpedo]Boot die Tonne passierte, genausoviel los wie beim erstenmal“. (Grass 1987b: 32, 34) Und die vergiftende Nachwirkung dieses perversen Leistungsprinzips zeigt sich schockierend, als aus dem großen Masturbator Mahlke auf einmal der große Ritterkreuzträger Mahlke geworden ist: Wie er einmal karnevalesk seinen im wahren Sinne des Wortes „großen“ Penis mit dem gestohlenen Ritterkreuz gekrönt hat, ist seine Leistungsfähigkeit als Nazi-Soldat schließlich durch sein eigenes Ritterkreuz bewiesen worden – sein Lebenserfolg besteht darin, so viele Andere wie möglich zu töten. Um diese Perversion der faschistischen Ideologie zu erläutern, verweist Volker Neuhaus auf einen faschistischen Glücksbegriff, den Grass einmal erwähnt hat: „Tapferkeit, die ausschließlich an militärischen Leistungen gemessen wurde, geriet meiner Generation zum Glücksbegriff [. . .] Es kam darauf an, wieviel Tausend-Brutto-Registertonnen versenkt, wieviele feindliche Flugzeuge abgeschossen, wieviele Panzer geknackt wurden“. (Zit. n. Neuhaus 1979: 75). Aus einem potenten Jugendlichen ist eine kaltblütige Kriegsmachine geworden, was in Form von Mahlkes Schicksal aus der faschistischen Gesellschaft folgt. Diese blutige Tragikomödie wird ohne die geschnittenen Sexualdarstellungen – insbesondere des grotesken Penis-Codes – einfach schlaff. (Vgl. Wang 2019: 363–365).

3. „Orgie“ in „Tiepi Gu“

Was die *Blechtrommel*, auf Chinesisch *Tiepi Gu*, hinsichtlich der Darstellung des männlichen Geschlechtsorgans von *Katz und Maus* unterscheidet, ist, dass der Blechtrommler Oskar Matzerath eher als impotent karikiert wird, während der Große Mahlke mit seiner Potenz prahlen soll. Verschiedenen Autorintentionen dienen jeweils Mahlkes übergroßer Penis und Oskars sogenannter „elfte[r] Finger“ oder „dritte[r] Trommelstock“. (Grass 1987c: 340) Sobald das Geschlecht vermummt wird, gibt's keine exhibitionistische Gefahr mehr. Das wird den Übersetzer erleichtern, weil er nicht mehr zu bedenken

braucht, ob das Geschlechtsorgan geschnitten werden soll, um beispielsweise die Jugend vor Schmutz zu schützen: Es ist ohnehin unsichtbar. Solche rhetorische Bearbeitung des Geschlechtsorgans und des Koitus, wie er im Kapitel „Brausepulver" dargestellt wird, hat das Sexuelle derartig künstlerisch gestaltet, ja metamorphosiert, dass der Übersetzer meistens nur dem Original wörtlich zu folgen braucht, um mit dem Autor das von ihm intendierte, angedeutete Sexuelle zu erreichen.

Allerdings kann hierbei noch keine Rede von der Entsexualisierung des Erzählens sein. Hingegen wird der ganze Roman durch die „Sexualisierung des Trommelmotivs und damit des gesamten Erzählvorgangs" gekennzeichnet: „für Oskar kann das trommelnde Erzählen Sexualität ersetzen [. . .] Die Trommel vergegenwärtigt auch die sexuelle Erinnerung wieder und wieder." (Pflanz 1976: 102 f.) Nicht nur das trommelnde Erzählen, sondern auch das Trommeln selber hat einen kräftigen Zug des Sexuellen: „Und als ich die [Himbeeren] nicht mehr fand, da fand ich wie zufällig an anderen Orten Pfifferlinge. Und da die tiefer versteckt unterm Moos wuchsen, versagte meine Zunge, und ich ließ mir einen elften Finger wachsen, da die zehn Finger gleichfalls versagten. Und so kam Oskar zu einem dritten Trommelstock – alt genug war er dafür. Und ich trommelte nicht Blech, sondern Moos." (Grass 1987c: 340) Jeder weiß, wohin dieses Trommeln führt – zur Orgie, zur Trommelorgie.

Durch die sogenannte Trommelorgie gekennzeichnet ist nicht nur der Höhepunkt der oskarschen sexuellen Biographie, sondern auch deren Anfang, wann Oskar geboren wird. Im Kapitel „Falter und Glühbirne" liest man:

> Heute sagt Oskar schlicht: Der Falter trommelte. Ich habe Kaninchen, Füchse und Siebenschläfer trommeln hören. Frösche können ein Unwetter zusammentrommeln. Dem Specht sagt man nach, daß er Würmer aus ihren Gehäusen trommelt. Schließlich schlägt der Mensch auf Pauken, Becken, Kessel und Trommeln. Er spricht von Trommelrevolvern, vom Trommelfeuer, man trommelt jemanden heraus, man trommelt zusammen, man trommelt ins Grab. Das tun Trommelknaben, Trommelbuben. Es gibt Komponisten, die schreiben Konzerte für Streicher und Schlagzeug. Ich darf an den Großen und Kleinen Zapfenstreich erinnern, auch auf Oskars bisherige Versuche hinweisen; all das ist nichts gegen die Trommelorgie, die der Nachtfalter anläßlich meiner Geburt auf zwei simplen Sechzig-Watt-Glühbirnen veranstaltete. (Grass 1987c: 47)

Hierbei scheint der Übersetzer aus dem Takt gekommen zu sein. Denn er hat den Satz „all das ist nichts gegen die Trommelorgie" missverstanden: Statt im Sinne von „all das ist nicht vergleichbar mit der Trommelorgie" hat er übersetzt etwa wie folgt: all das hat etwas zu tun mit der Trommelorgie. Aber es ist eigentlich NUR der Nachtfalter, nicht irgendein Anderer, der in der Lage ist, die sogenannte Trommelorgie zu veranstalten, und deshalb würdig, Oskars Meister zu sein. Warum lernt Oskar nicht vom Frosch trommeln?

Allerdings klingt es zutreffend, wenn der Übersetzer die „Trommelorgie“ so übersetzt: „Qiaoji Yishi [Ritus des Trommelns]“ (Gelasi 2005a: 40). Denn darauf wird gleich in Analogie zur Veranlagung der „rhythmisch organisierten“ Neger die künstlerische Potenz des Nachtfalters erläutert: „zuchtvoll und entfesselt zugleich zu trommeln“ (Grass 1987c: 48). Und „Orgie“ als coincidentia oppositorum lässt sich etymologisch auf geheime Riten im Kult des Dionysos zurückführen, die in Form von Riten Ausschweifungen veranstalten. Nur das chinesische Wort für Ritus – Yishi – klingt derart zuchtvoll, dass das Unzüchtige von Orgie verlorenzugehen droht.

Aber im Kapitel „Rasputin und das ABC“ trifft der Übersetzer damit eine gute Wortwahl: Diesmal heißt „Orgie“ auf Chinesisch „Shenmi Yishi [mystisches Ritus]“. (Gelasi 2005a: 91) Das steht im Einklang mit dem Mystiker Rasputin. Und wie Gretchen z. B. diesen mystischen Ritus mitmacht, zeigt die Magie des Wortes Orgie: „Das Gretchen tastete sich wieder zur Lektüre ihrer ersten Ehejahre zurück, löste sich während des lauten Vorlesens gelegentlich auf, zitterte, wenn das Wörtchen Orgie fiel, hauchte das Zauberwort Orgie besonders, war, wenn sie Orgie sagte, zur Orgie bereit und konnte sich dennoch unter einer Orgie keine Orgie vorstellen.“ (Grass 1987c: 104) Nur wenn Gretchen auf Chinesisch statt „Orgie“ nun „Shenmi Yishi“ sagt, klingt es irgendwie „lang-weilig“, d. h. nicht erotisch genug. Sonst wirkt diese Wortwahl im Ganzen des Kapitels beeindruckend, zumal sie eine mystische Farbe auf das Erotische aufträgt.

Im Zusammenhang mit der Trommelorgie bringt das Kapitel „Die Tribüne“ wiederum eine andere Art der Orgie zur Darstellung. Lustig entlarvt Oskar durch sein künstlerisches Trommeln, wie lüstern die uniformierte Nazi-Masse eigentlich ist: „Und wer auf der Maiwiese noch nicht tanzte, der griff sich, bevor es zu spät war, die letzten noch zu habenden Damen“; „Gesetz ging flöten und Ordnungssinn.“ (Grass 1987c: 141, 142) Hierbei liest sich die chinesische Übersetzung so rhythmisch-lustig wie das Original und beweist auf diese Weise ihre Genauigkeit. (Vgl. Gelasi 2005a: 125 f.)

4. „Schlaf zu Dritt“ in „Gou Nianyue“

Als Enzensberger einmal in *Hundejahre* – auf Chinesisch *Gou Nianyue* statt eines ganzheitlichen Romans eher „zwölf Bücher in einem“ sah, überforderte der vielbelesene Autor auch mit seinem geradezu umfangreichen Wissen die Aufmerksamkeit des Lesers – wie die des Übersetzers. (Vgl. Hage 2015: 110; Jens 1968: 85) Zum Beispiel schien der chinesische Übersetzer die folgende Textstelle nicht durchschaut zu haben: „Wie aber die Schamkapseln schwellen, und die Braguetten den Klötensegen kaum fassen können, schlägt der

Kuttenmönch seine Thesen ans Tor. Oh Du ein Jahrhundert beschattende Habsburgerlippe!“ (Grass 1987b: 824) Denn erstens missversteht er „die Braguetten“ als eine Gruppe Menschen und nimmt dafür eine lautliche Übersetzung vor: „Bulagute Ren“ d. i. Bulagute-Menschen. (Vgl. Gelasi 2005b: 687) Aber „Braguette“ ist eigentlich das französische Wort für den Hosenschlitz. Zweitens übersetzt er den Ausrufesatz absichtlich erotisch – vielleicht um eine Antithesis zum vorherigen Klötensegen zu bilden? – wie folgt, wenn er rückübersetzt: „Oh, Du ein Jahrhundert beschattete Habsburger Schamlippe!“ Wobei das Original wohl meint, dass Martin Luther mit den von ihm über die Lippen gebrachten kirchlichen Reformthesen die Habsburger Monarchie jahrhundertelang beschatten wird.

Allein an dieser Textstelle liest man schon „Schamkapseln“, „Klötensegen“, die sachlich, d. h. unverblümt ins Chinesische übertragen werden, und noch eine „Schamlippe“ extra. Ja, Ende der 1990er Jahre braucht man sich in China dieser Geschlechtsorgan-Bezeichnungen nicht mehr zu scheuen. Insofern wundert es, warum *Katz und Maus* in chinesischer Übersetzung selbst nach der Erscheinung der *Hundejahre*-Übersetzung 1999 Mahlkes abgeschnittenen Penis immer noch nicht zurückversetzen will.

Was man in der Dokumentation des Ziesel-Prozesses über die Behauptung der Ziesel-Partie liest, klingt im Rückblick interessant: „Vor allem der Roman ‚Die [sic!] Hundejahre‘ besteht in überwiegender Weise aus sexuellen, antireligiösen und antikatholischen Exzessen und wird in seinem Gesamtbild zu einem klassischen Beispiel des totalen Nihilismus und der Preisgabe aller Sittengesetze.“ (J. F. Lehmanns Verlag 1969: 59) Dementsprechend liest man in *Hundejahre*: „Denn hier [in der fünfzehnten, sechzehnten und siebzehnten Firstenkammer, die dem entfesselten Eros, dem gehemmten Eros und der phallischen Selbstherrlichkeit Wohnung geben] wird hohngesprochen aller uniformen Zucht und zivilen Würde.“ (Grass 1987b: 819) Alles, was von Ziesel als sexuelle Exzesse bezeichnet werden könnte, wird dann dargestellt und in der chinesischen Übersetzung eben unverblümt übersetzt. Hierbei wird u.a. von dem Kuchen gesprochen, „dessen Rezept alle Lüste zum Teig mengt, der dennoch niemanden sättigt, so sehr sich die nacktärschige Bagage, stößig und aller Stellungen mächtig, vögelt und vollspritzt.“ (Grass 1987b: 819) Für eine zu entwickelnde Übersetzungskritik bietet sich hier die chinesische Übersetzung von „Stellungen“ an, denn aller liebende Schlaf hat eine oder mehrere Stellungen, der im Roman dargestellte „Schlaf zu Dritt“ auch.

Merkwürdig ist, dass der chinesische Übersetzer an dieser zitierten Textstelle „Stellungen“ als sexuelle Körperhaltungen richtig übersetzt, während er beim „Schlaf zu Dritt“ die zahlreichen „Stellungen“ stattdessen nur als raumverhältnismäßige „Positionen“ bezeichnet. Es geht nämlich um die folgende Textstelle: „Jedes Lager zu Dritt bedarf eines Schiedsrichters: Ach, das Leben ist ja so reich: neunundsechzig Stellungen hat der Himmel entworfen,

hat die Hölle uns gewährt: den Knoten, die Öse, das Parallelogramm, die Kippe, den Amboß, das närrische Rondo, die Waage, den Dreisprung, die Einsiedelei". (Grass 1979: 316) Beim näheren Besehen und Bedenken kann man wohl nachempfinden, wie schwer übersetzbar das alles ist und wie überfordert der Übersetzer wird. Wie dem auch sei, hätte man den wie ein Motto lautenden Satz – „SCHLAFT NIEMALS ZU DRITT – SONST ERWACHT IHR ZU DRITT." (Grass 1979: 315) – nicht so verblümt wie folgt übersetzen sollen: „Conglai meiyou sangeren yiqi shui – yaoburan, nimen sangeren douxingzhe [Niemals wurde zu Dritt geschlafen – sonst bleibt ihr zu Dritt wach]." (Gelasi 2005b: 463)

5. Fazit

Die um 1990 in der chinesischen Übersetzung vorgenommene Kastration Mahlkes zugunsten der damaligen strengen Sitten übersieht den unersetzbaren Stellenwert des mahlkeschen Geschlechts als Potenzsymbol und antifaschistische Kritikwaffe, während etwa zur gleichen Zeit das Wort „Orgie" mit dessen Codierung vom Übersetzer der *Blechtrommel* zutreffend gedeutet wird. Ende der 90er Jahre erscheint der materniadische Schlaf zu Dritt mit seinen zahlreichen Stellungen teilweise noch absichtlich verblümt bearbeitet, was wiederum die Brisanz von Grassens Sexualdarstellungen zeigt.

Bibliographie

Fan, Dacan: Changpian xiaoshuo meiyou siwang, ye buhui siwang [Der Roman ist nicht tot und wird es auch nicht]. In: Wenyi Bao, 1207/1999, 2.

Gelasi: Mao Yu Shu [*Katz und Maus*]. Übersetzt von Cai Hongjun und Shi Yanzhi. In: *World Literature*, 6 (1987), S. 5–137.

Gelasi: *Mao Yu Shu* [*Katz und Maus*]. Übersetzt von Cai Hongjun und Shi Yanzhi. Guilin 1991.

Gelasi: *Tiepi Gu* [*Die Blechtrommel*]. Übersetzt von Hu Qiding. Shanghai 2005a.

Gelasi: *Gou Nianyue* [*Hundejahre*]. Übersetzt von Diao Chengjun. Shanghai 2005b.

Grass, Günter: Nicht nur in eigener Sache. In: *Dokumente zur politischen Wirkung*. Hg. von Heinz Ludwig Arnold und Franz Josef Görtz. München 1971, S. 314–316.

Grass, Günter: *Hundejahre*. Danziger Trilogie 3. Darmstadt 1979.

Grass, Günter: *Werkausgabe in zehn Bänden*. Bd. IX: *Essays, Reden, Briefe, Kommentare*. Hg. von Volker Neuhaus. Darmstadt 1987a.

Grass, Günter: *Werkausgabe in zehn Bänden*. Bd. III: *Katz und Maus. Eine Novelle. / Hundejahre. Roman*. Hg. von Volker Neuhaus. Darmstadt 1987b.

Grass, Günter: *Werkausgabe in zehn Bänden*. Bd. II: *Die Blechtrommel. Roman*. Hg. von Volker Neuhaus. Darmstadt 1987c.

Hage, Volker: Einer wie alle, keiner wie er. In: *Der Spiegel* 17/2015, S. 107–118.

Hu, Qiding: Yiben Xu [Vorwort der Übersetzung]. In: Gelasi: *Tiepi Gu* [*Die Blechtrommel*]. Übersetzt von Hu Qiding. Shanghai 1990, I–XIII.

Hyde, H. Montgomery: *Geschichte der Pornographie. Eine wissenschaftliche Studie*. Aus dem Englischen übersetzt von Ilse Custer. Stuttgart 1965.

Jens, Walter: Das Pandämonium des Günter Grass. In: *Von Buch zu Buch – Günter Grass in der Kritik*. Hg. von Gert Loschütz. Neuwied/Berlin 1968, S. 85–89.

J. F. Lehmannsverlag: *Kunst oder Pornographie? Der Prozeß Grass gegen Ziesel. Eine Dokumentation*. München 1969.

Neuhaus, Volker: *Günter Grass*. Stuttgart 1979.

Pflanz, Elisabeth: *Sexualität und Sexualideologie des Ich-Erzählers in Günter Grass' Roman „Die Blechtrommel"*. München 1976.

Wang, Yanhui: Junte Gelasi. Günter Grass in China (1979–2016). Übersetzungen – Forschung – Wirkung. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, Jg. XLIX, H. 2 (2017), S. 61–106.

Wang, Yanhui: Günter Grass, Katz und Maus und der Chinesische Sittenroman Jin Ping Mei: Ein Fall von Sexualästhetischen Wahlverwandtschaften? In: *Oxford German Studies*, 48, 3 (2019), S. 359–373.

Neue und alte Übersetzungen von Haruki Murakamis *Südlich der Grenze, westlich der Sonne*

Makoto Yokomichi (Kyoto)

Abstract: Der japanische Schriftsteller Haruki Murakami erfreut sich derzeit internationaler Beliebtheit. Seine Werke erregten in Deutschland erstmals große Aufmerksamkeit, als einer seiner Romane als Gefährliche Geliebte übersetzt wurde. Dieses Werk wurde Gegenstand zahlreicher Kritiken, war aber tatsächlich eine Zweitübersetzung der amerikanischen Übersetzung. Nachdem Murakamis Popularität gestiegen war, wurde das Werk direkt aus dem Japanischen übersetzt. Die neue Übersetzung ist natürlich keine perfekte, aber sie übertrifft die alte nicht nur im Stil, sondern auch im Buchtitel und im Umschlagdesign.

Keywords: Zweitübersetzung, amerikanische und deutsche Übersetzungen, Starckdeutsch, Deutschland und Japan, Orientalismus.

1. Wie Murakamis Werke in Deutschland angenommen wurden

Der japanische Schriftsteller Haruki Murakami (geb. 1949) wird heute weltweit gelesen. Ursula Gräfe, die mehrere von Murakami verfasste Bücher ins Deutsche übersetzt hat, erklärt, warum seine Arbeit so beliebt ist, so:

> Er [Murakami] trifft perfekt das Lebensgefühl vieler einsamer Großstädter hier wie dort, die nicht unbedingt unter dieser Einsamkeit leiden, aber auch nicht wirklich wissen, wohin mit sich. Dazu kommt, dass seine wenig dominanten Helden offenbar eine große weibliche Leserschaft ansprechen.[1]

Murakami erlangte in Deutschland zum ersten Mal große Aufmerksamkeit im Jahr 2000, als sein Roman *Kokkyō no minami, taiyō no nishi* ins Deutsche übersetzt und bei DuMont unter dem Titel *Gefährliche Geliebte* veröffentlicht wurde. Diese Übersetzung wurde in der Fernsehsendung *Das Literarische Quartett* diskutiert (30. Juni 2000) und in dieser Kontroverse lobte Marcel Reich-Ranicki das Werk als einen „hocherotischen, sich steigernden Roman von ungewöhnlicher Zartheit und großer Intensität", während Sigrid Löffler den Roman als pornografisches „literarisches Fastfood, McDonald"

1 Susanne Messmer: Keine Übersetzung ohne Verluste. *taz* 9. März 2002, S. 14. http://www.taz.de/1/archiv/archiv/?dig=2002/03/09/a0148 (Zugriff 10.10.2021)

bezeichnete. Als Folge dieser Sendung wurde *Gefährliche Geliebte* vielfältig besprochen. Thomas Poiss argumentierte zum Beispiel, dass nur mit „einem ironischen Reflexionsgeschehen“ der „Kitsch“ dieses Romans erträglich sei.[2]

Gefährliche Geliebte war keine direkte Übersetzung des japanischen Originaltextes, sondern eine Zweitübersetzung der amerikanischen Übersetzung. Der Japanologe Herbert Worm kam zu dem Schluss, dass „jedes starckdeutsche, überdrehte und fetzige Wort“ in *Gefährliche Geliebte* nicht dem Japanischen entspreche, sondern vielmehr dem Amerikanischen und er konstatiert: „Beide Übersetzungen ziehen die falschen sprachlichen Register, vergreifen sich im Ton“.[3] Und Susanne Messmer weist darauf hin, dass der Umgangston, der im Amerikanischen, noch nett, locker und vielleicht sogar noch ein bisschen verbindlich klingt, „fatalerweise noch einen kleinen Schubs ins Vulgäre [bekommt], wenn Amerikanisch ins Deutsche übersetzt wird“.[4]

Murakami äußerte in einem Dialog im November 1999 seine Meinung zum Thema Zweitübersetzung, noch bevor *Gefährliche Geliebte* in Deutschland veröffentlicht wurde. Er sagte, er möge Zweitübersetzungen, Romanfassungen von Filmen etc. und lese gern Balzac und Dostojewski auf Englisch, weil ihm seltsame Dinge gefielen. Er erklärte auch, dass in einigen Fällen Zweitübersetzungen aus dem Amerikanischen toleriert werden sollten, damit seine Werke schnell den ausländischen Lesern zur Verfügung gestellt werden könnten.[5] Die Japanologin Irmela Hijiya-Kirschnereit tadelte in einer japanischen Zeitschrift Murakami deswegen, weil er den englischsprachigen kulturellen Imperialismus verinnerlicht habe.[6]

2. Zwei deutschen Übersetzungen

In den 2000er Jahren hatte sich Murakamis Popularität in Deutschland etabliert und 2013 wurde eine direkte Übersetzung der japanischen Originalversion von *Gefährliche Geliebte* veröffentlicht, deren deutscher Titel nun *Südlich der Grenze, westlich der Sonne* lautete, eine wortgetreue Übersetzung des Originaltitels. Wenn man die alte und neue Übersetzung vergleicht, ist die

2 Thomas Poiss: Zwei mögen es lieber normal. Haruki Murakamis Roman *Gefährliche Geliebte*. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5. August 2000, S. 41.
3 Herbert Worm: Haruki Murakami. Die Wahrheit über den Reich-Ranicki-Skandal, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5. August 2000, S. 41.
4 Messmer 2002, S. 14.
5 Haruki Murakami / Motohiro Shibata: *Hon'yaku yawa*. Tokio 2000, S. 82–84.
6 Irmela Hijiya-Kirschnereit: Murakami Haruki wo meguru bōken. ‚Bungaku yonjūsōdan‘ no fukyōwaon. *Sekai,* 2001, Januar-Ausgabe, S. 198–199.

letztere, wie Simone Hamm feststellt, viel „weicher, runder, weniger flapsig“ und „subtiler, leiser, rätselhafter“ als die erste. Sie betont, dass Ursula Gräfe „fast klinisch“, „kühl, aseptisch, manchmal fast banal“ übersetze.[7]

Was an *Gefährliche Geliebte* besonders kritisiert wurde, war die Vulgarität der sexuellen Ausdrücke. Zum Beispiel gibt es darin den Satz: „Ich wollte mit deiner Cousine schlafen; ich wollte sie bis zur Hirnerweichung vögeln – tausendmal, in jeder erdenklichen Stellung“.[8] Diese Stelle macht die amerikanische Übersetzung („I wanted to sleep with your cousin; I wanted to screw her till my brains fried – a thousand times, in every position imaginable.“[9]) noch schlimmer. Nach Scherers Meinung könne *Gefährliche Geliebte* die Leser hier „an Syphilis denken lassen“ und die Übersetzung erzeuge den Eindruck, dass Murakami gern Frauen als Ziele der sexuellen Ausbeutung darstellt.[10] In *Südlich der Grenze, westlich der Sonne* wird die gleiche Stelle schlichter übersetzt, nämlich als: „Sex haben, bis mir das Hirn schmilzt. Tausend Mal in jeder nur möglichen Stellung.“[11] Diese Version folgt dem japanischen Originaltext so genau wie möglich.[12] Dies ist insofern auch wichtig, weil ein wichtiger Aspekt von Murakamis Werken in dieser teils konkreten, teils abstrakten Erotik liegt.

Scherer vermutet, dass die amerikanische Übersetzung auf japanische Stereotype abgestimmt sein könnte. Tatsächlich ist das Vorurteil, dass Japaner oder Ostasiaten „sexuell“ und „vulgär“ sind, sowohl in den Vereinigten Staaten als auch in Europa weit verbreitet. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die amerikanische Übersetzung dadurch verzerrt wurde und die deutsche Übersetzung es direkt übernahm. Die neue deutsche Übersetzung hat die Klischees der alten Übersetzung beseitigt.

7 Simone Hamm: Murakami neu übersetzt. Weicher, runder, weniger flapsig. In: Deutschlandfunk, 27. Januar 2014. https://www.deutschlandfunk.de/murakami-neu-uebersetzt-weicher-runder-weniger-flapsig.700.de.html?dram:article_id=275783 (Zugriff 10.10.2021).

8 Haruki Murakami: *Gefährliche Geliebte.* Übersetzt von Giovanni Bandini und Ditte Bandini. Köln 2000, S. 50.

9 Haruki Murakami: *South of the Border, West of the Sun*. Übersetzt von Philip Gabriel. London 1998, S. 46–47.

10 Elisabeth Scherer: Ödnis im Bett? http://www.relue-online.de/2014/03/oednis-im-bett/ (Zugriff 10.10.21).

11 Haruki Murakami: *Südlich der Grenze, westlich der Sonne.* Übersetzt von Ursula Gräfe. Köln 2013, S. 50.

12 Haruki Murakami: *Kokkyō no minami, taiyō no nishi*. Tokio 1992, S. 62–63.

3. Murakamis Schlüsselwörter und ihre Übersetzungen

Obwohl *Südlich der Grenze, westlich der Sonne* die bei weitem bessere Übersetzung ist, ist sie jedoch keine perfekte Übersetzung, was man vielleicht über alle Übersetzungen sagen kann. Die Übersetzerin Gräfe reagiert zum Beispiel nicht feinfühlig genug auf Murakamis Schlüsselwörter „sokonau“ (Schaden zufügen) und „sokonawareru“ (Schaden erleiden). Murakami verwendet diese Wörter um aufzuzeigen, dass die Albtraumwelt, die sich im menschlichen Unbewusstsein befindet, ihre Kraft sogar in der Lebenswirklichkeit der Menschen entfalten kann. Übersetzer sollten diese für Murakami wichtigen Wörter sorgfältig übersetzen.

Im Roman *Kafka am Strand* erklärt der Protagonist die Wortbedeutung von „sokonau“ als „etwas zu werden, das ich nicht sein soll“, aber Gräfe übersetzt es falsch als „etwas zu werden, das ich nicht sein will“.[13] Als in der Novelle *Blinde Weide, schlafende Frau* geschmolzene Pralinen als eine albtraumhafte Realität geschildert werden, übersetzt Gräfe: „Durch unsere Achtlosigkeit, unsere Selbstsucht waren sie [die Pralinen] ungenießbar geworden.“[14] Wenn man jedoch wortgetreu übersetzt, muss es so lauten: „Durch unsere Achtlosigkeit, unsere Selbstsucht haben sie Schaden erlitten, ihre Gestalt ist zerstört und verloren“. In *Südlich der Grenze, westlich der Sonne* werden diese Wörter nicht immer falsch übersetzt. Wenn Gräfe jedoch an einer Stelle „Ich beging dieselben Fehler, tat andern weh und damit auch mir selbst“ übersetzt (Murakami 2013, S. 52), wird ersichtlich, dass sie die Wortwahl Murakamis nicht sensibel genug wiedergibt. Wenn man getreu dem Original übersetzt, muss diese Stelle so lauten: „Ich beging dieselben Fehler, tat andern weh und fügte mir Schaden zu“.

Trotzdem ist es nicht fair, dieser Übersetzerin allein Vorwürfe zu machen. Murakamis Schlüsselwörter werden auch in *Gefährliche Geliebte* und in der amerikanischen Übersetzung, auf der diese deutsche Version basiert, oder in den Übersetzungen anderer Übersetzer sehr oft nicht originalgetreu wiedergegeben.

4. Titel und Umschlagsdesigns

Bei einer Übersetzung ist nicht nur die Sprache des Textkörpers wichtig, auch andere Elemente verdienen Aufmerksamkeit. Zum Beispiel trägt eines der

13 Haruki Murakami: *Kafka am Strand.* Übersetzt von Ursula Gräfe. Köln 2004, S. 340.

14 Haruki Murakami: *Blinde Weide, schlafende Frau.* Übersetzt von Ursula Gräfe. München 2008, S. 32.

beliebtesten Werke von Murakami, *Noruwei no Mori*, zu deutsch Norwegischer Wald, den deutschen Buchtitel *Naokos Lächeln.* Naoko ist der Name der Heldin, aber dieser Titel enthält bereits Stereotype. Erstens evoziert der Titel unnötigerweise das Bild „exotischer japanischer Frauen“ und zweitens ist auch das „mysteriöse Lächeln“ ein westliches Klischee bezüglich Japanern oder Ostasiaten. Kurz gesagt, der Titel *Naokos Lächeln* ist voller Exotik und Orientalismus. Im Vergleich dazu war *Gefährliche Geliebte* kein schlechter Titel. Der neue Titel *Südlich der Grenze, westlich der Sonne*, der dem Originaltitel treu bleibt, ist aber zweifellos die bessere Wahl.

Auch das Design des Buchumschlags kann als ein Teil der Übersetzung angesehen werden. Im Vergleich zu nichtdeutschsprachigen Murakami-Werken war das Design deutscher Murakami-Ausgaben früher schlecht. Stereotype Bilder aus Japan, zum Beispiel Kimonos, schmale „Mandelaugen“, überfüllte Züge etc., die mit den Werken Murakamis in keiner Beziehung stehen, wurden unnötigerweise häufig als Coverdesign ausgewählt (Abb. 1, Abb. 2, Abb. 3). Nachdem die Werke Murakamis in Deutschland populär geworden sind, hat sich auch die Covergestaltung verbessert und *Gefährliche Geliebte* trug viel dazu bei (Abb. 4). Aber selbst wenn das Umschlagdesign für *Gefährliche Geliebte* schon eine Verbesserung darstellte, so ist doch die Motivauswahl von *Südlich der Grenze, westlich der Sonne* noch gelungener (Abb. 5): Es zeigt eine Frau in moderner (westlicher) Kleidung, deren seitwärts gewandtes Gesicht nicht zu sehen ist. Das Bild drückt mysteriöse Eleganz aus und vermag die Weltanschauung Murakamis angemessen zu verkörpern. Um es auf einen Punkt zu bringen: Im Vergleich zu *Gefährliche Geliebte* ist *Südlich der Grenze, westlich der Sonne* von Vorurteilen und Klischees über Japan befreit, und zwar sowohl beim Text, beim Titel als auch beim Umschlagdesign.



Abb. 1


Murakami Haruki
Hard-boiled
Wonderland
und das Ende der Welt
Roman
suhrkamp

Abb. 2.


ROMAN
HARUKI MURAKAMI
GEFÄHRLICHE
GELIEBTE
DUMONT

Abb. 3.



Abb. 4.



Abb. 5.

Bibliographie

Haruki Murakami: *Kokkyo no minami, taiyo no nishi*. Tokyo 1992.

Haruki Murakami: *South of the Border, West of the Sun*. Übersetzt von Philip Gabriel. London 1998.

Haruki Murakami: *Gefährliche Geliebte*. Übersetzt von Giovanni Bandini und Ditte Bandini. Köln 2000.

Haruki Murakami: *Kafka am Strand*. Übersetzt von Ursula Gräfe. Köln 2004.

Haruki Murakami: *Blinde Weide, schlafende Frau*. Übersetzt von Ursula Gräfe. München 2008.

Haruki Murakami: *Südlich der Grenze, westlich der Sonne.* Übersetzt von Ursula Gräfe. Köln 2013.

* Diese Arbeit wurde von JSPS KAKENHI (Förderungsnummer JP19K00516) unterstützt.

Die Lokalisierung geistiger Weltvorstellungen in der Übersetzung literarischer Werke – Verwendung von biblischer Sprache in der deutschsprachigen Übersetzung des Romans *Der Seemann, der die See verriet* von Yukio Mishima –

Ikumi Waragai (Tokio)

Abstract: In diesem Beitrag wird am Beispiel des japanischen Romans „Der Seemann, der die See verriet“ von Yukio Mishima die Problematik der Lokalisierung bei einer Translation japanischer Literatur in die deutsche Sprache erörtert. Es wird herausgearbeitet, welche semantischen Verschiebungen sich ergeben, wenn die gedankliche Konzeption eines japanischen Romans in eine Sprache übertragen wird, deren Begrifflichkeit und Bilder eng mit der christlichen Weltvorstellung verflochten sind. Es wird deutlich, dass die religiöse Sprache vor allem zur Schilderung der moralischen und geistigen Weltanschauung verwendet wird. Hier sind christlich-religiöse Begriffe und Bilder jedoch nicht als Verweis auf einen religiösen Kontext zu lesen, sondern sie haben die Funktion, die Auffassung und Vorstellungen der handelnden Figuren leitmotivisch zu veranschaulichen. Darüber hinaus erleichtert die Translation des gedanklichen Gehalts des Ausgangstextes in die Vorstellungswelt der Zielsprache dem Leser das Verstehen des fremden Werks.

Keywords: Literaturübersetzung, religiöse Sprache, Lokalisierung der Weltvorstellungen, japanische Literatur.

1. Fragestellung und Hintergrund

Gegenstand dieser Untersuchung ist der Roman *Der Seemann, der die See verriet* von Yukio Mishima (1925–1970). Mishima gilt als einer der bedeutendsten Schriftsteller Japans, und ein Großteil seiner Werke ist bereits in mehrere Sprachen übersetzt und auch in anderen Medien wie Film und Oper rezipiert worden. Auch auf den deutschsprachigen Kulturraum hat Mishimas Werk einen unübersehbaren Einfluss ausgeübt. Die vorliegende Untersuchung beschränkt sich auf den Vergleich seines 1963 erschienenen Romans *Gogo no eikō* mit der 1986 im Rowohlt Taschenbuch Verlag herausgegebenen deutschsprachigen Übersetzung. (Abb. 1)[1]

1 Yukio Mishima: *Der Seemann, der die See verriet. Übersetzt von Sachiko Yatsushiro.* Hamburg: Rowohlt Verlag1986. Im Folgenden zitiert als DS.



Abb. 1: Titelseite der Übersetzung des Romans

Dieser Beitrag geht der Frage nach, ob die in einem literarischen Text enthaltenen geistigen und moralischen Anschauungen, die nicht auf der christlichen Weltvorstellung basieren, in der deutschen Übertragung wiedergegeben werden können, ohne religiös geprägte Ausdrücke und Bilder der abendländischen Kultur zu verwenden. Werden Bedeutungszusammenhänge des Ausgangstextes durch die Übertragung in einen christlichen Kontext überführt, so ist zu fragen, ob dieses Verfahren dem Original angemessen ist oder ob ihm dadurch nicht vielmehr eine gänzlich neue – wesensfremde – Bedeutungsebene hinzugefügt wird. Diese Problematik wird anhand einiger Übersetzungsbeispiele aus dem Roman *Der Seemann, der die See verriet* von Yukio Mishima verdeutlicht.

Die folgende Tabelle gibt eine Übersicht über die Rezeptionsgeschichte von Mishimas Roman im deutschsprachigen Raum:

Tab. 1: Abriss der deutschsprachigen Rezeption des Romans

	Titel	**Verlag**	**Erscheinungsort**
1963	*Gogo no eikō*	Kodansha Verlag → Shinchosha Verlag	Tokio
1986	*Der Seemann, der die See verriet*	Rowohlt Taschenbuch Verlag	Hamburg
1990	*Das verratene Meer* (als Musikdrama)	Schott Musik International	Mainz
2006	*Gogo no eikō* (überarbeitete Version)	Schott Musik International	Mainz



Abb. 2: Titelseite des japanischen Romans

Das japanische Original erschien 1963 im japanischen Verlag Kodansha unter dem Titel *Gogo no eikō*, die Lizenz für das Werk wurde später vom Shinchosha Verlag übernommen (s. Abb. 2)[2]. Wörtlich übersetzt bedeutet der Originaltitel in etwa „Schleppen des Schiffs an einem Nachmittag“. Die deutsche Übersetzung von Sachiko Yatsushiro wurde 1970 im Rowohlt Verlag als Hardcover herausgegeben und 1986 als Taschenbuch. Als Titel übernahm sie eine wörtliche Übersetzung der englischsprachigen Ausgabe *Der Seemann, der die See verriet*. Auf der Grundlage dieser Übersetzung komponierte Hans Werner Henze 1990 eine Oper mit dem Titel *Das verratene Meer*.[3] Das Musikdrama war also zunächst ein deutsches Werk (s. Abb. 3).

2 Yukio Mishima: *Gogo no eikō*. Tokio: Shinchosha Verlag 1968. Im Folgenden zitiert als GE.

3 *Das verratene Meer* (*Uragirareta umi*) von Hans Werner Henze (Musikdrama), Libretto: Hans-Ulrich Treichel (nach der Romanvorlage von Yukio Mishima), Uraufführung: 5. Mai 1990 in Berlin (Deutsche Oper).

Hauptwerke Mishimas

- *Geständnis einer Maske (Kamen no kokuhaku 1949), Rohwolt Verlag, 1964.*
- *Liebesdurst (Ai no Kawaki* 1950) Insel Verlag, 2000
- *Verbotene Farben (Kinjiki* 1951).
- *Der Klang der Wellen (Shiosai* 1954).
- *Der Tempelbrand* (*Kinkakuji* 1956), List München 1961
- *Die sieben Brücken(Hashi-dzukushi 1958*
- *Der Tempelbrand (Kinkakuji* 1956), List, München 1961
- *Nach dem Bankett (Utage no Ato, 1960),* Rowohlt Verlag, 1967.
- *Der Seemann, der die See verriet (Gogo no Eiko* 1963) 1970.
- *Madame de Sade (Sado Kōshaku Fujin 1965),* Rowohlt Verlag
- *Zu einer Ethik der Tat. Einführung in das Hagakure.* Tokyo, 1967. Hanser Verlag 1987.
- *Taiyō to Tetsu (englisch:* Sun and Steel, *1968).*
- *Der Tempel der Morgendämmerung : Roman 1964-70 (Akatsuki no tera, Hōjō no Umi),* München : Carl Hanser Verlag, 1987.
- *Unter dem Sturmgott* (*Honba*), Roman*1964-70 (Akatsuki no tera, Hōjō no Umi),* München : Carl Hanser Verlag, 1987.
- *Tod im Hochsommer* (*Manatsu no shi*, 1953), Reinbek bei Hamburg : Rowohlt , 1986.

Tabelle 2: Hauptwerke Mishimas

Die Oper wurde danach auf Anregung des Komponisten ins Japanische übersetzt und in japanischer Sprache aufgeführt. Dabei wurde der Titel der deutschen Vorlage beibehalten und mit *Uragirareta umi* (eine wörtliche Übersetzung von *Das verratene Meer*) wiedergegeben.[4] Die Übertragung entstand in einer Zusammenarbeit des zeitgenössischen Komponisten Saruya[5], ein Schüler Henzes, und der Autorin dieses Beitrags. Es handelt sich dabei allerdings nicht um eine wortgetreue Übersetzung aus der einen Sprache in die andere. Es musste vielmehr berücksichtigt werden, dass Henzes Komposition auf einem in Deutsch verfassten Libretto beruht und sich daraus bestimmte klangliche und gesangstechnische Voraussetzungen ergeben, der eine wörtliche Übersetzung ins Japanische nicht immer hätte gerecht werden können. An solchen Stellen hat der Komponist angewiesen, bei der Übertragung die Sprache dem Ton unterzuordnen.

Ein Jahr später wurden Musik und Text der Oper von Henze selbst und dem deutschen Dirigenten Gerd Albrecht[6] überarbeitet, wobei ein neuer

4 *Gogo no eikō* von Hans Werner Henze (Oper), nach „*Das verratene Meer*“, Japanische Übersetzung: Ikumi Waragai, Toshiro Saruya 2003 (Uraufführung: Tokio).

5 Toshiro Saruya (*1960), japanischer Komponist für moderne Musik.

6 Gerd Albrecht (1935–2014). Deutscher Dirigent. Er leitete von 1997–2007 als Chefdirigent das Yomiuri Nippon Symphony Orchestra in Tokio. (Vgl. http://www.gerd-albrecht.com/)



Abb. 3: Titelblatt des Librettos

Monolog des Protagonisten Noboru hinzugefügt wurde. Auch der Titel wurde geändert, und zwar in *Gogo no eikō*, also gleichlautend mit dem Originaltitel von Mishimas Roman. Die Rezeptionsgeschichte dieses Romans hat insofern einen außerordentlich wechselvollen Verlauf.

Vor der Analyse des Werks soll der Schriftsteller Yukio Mishima kurz vorgestellt werden. Mishima wurde 1925 in Tokio geboren und studierte nach dem Krieg Rechtswissenschaften an der Tokyo Universität, die in dieser Zeit Schauplatz heftiger Auseinandersetzungen zwischen Studenten und der Polizei war. Nach dem Studium trat er im japanischen Finanzministerium eine Stelle als höherer Beamter an, die er jedoch nach kurzer Zeit wieder aufgab, um sich ganz seiner schriftstellerischen Tätigkeit zu widmen. Tabelle 2 zeigt eine Auswahl der wichtigsten Werke Mishimas. Sie belegt, dass er in seinem kurzen Leben außerordentlich produktiv gewesen ist. Weltweit bekannt geworden ist Mishima jedoch nicht nur durch sein literarisches Schaffen, sondern auch durch seinen spektakulären Freitod, der 1970 über Japan hinaus großes Aufsehen erregt hat. In seinen letzten Lebensjahren hatte sich Mishima dem rechtsradikalen Lager zugewandt und die Vorherrschaft der USA im Nachkriegsjapan lautstark kritisiert. Diese politische Aktivität gipfelte darin, dass er mit einer selbsternannten Privatarmee von Gleichgesinnten für mehrere Tage das Hauptquartier der japanischen Selbstverteidigungsstreitkräfte besetzte und sich schließlich mit einem seiner Anhänger vor den Augen der Öffentlichkeit nach der traditionellen Weise der Samurai entleibte.

Tabelle 3: Hauptfiguren des Romans

Noboru	Protagonist, Nr. 3
Fusako	Mutter Noborus, Boutique-Besitzerin
Tsukazaki Ryuji	Seemann
Jungenbande (Nr. 1, Nr. 2, Nr. 4, Nr. 5)	Noborus Schulfreunde
Kasuga Yoriko	Schauspielerin, Fusakos Freundin (Kundin in Fusakos Boutique)
Herr Shibuya	Manager von Fusakos Boutique
Haushälterin	Haushälterin bei Fusako

2. Hauptfiguren, Handlung und Struktur des Romans

2.1 Hauptfiguren und Handlung

Noboru, der Protagonist des Romans, ist der einzige Sohn von Fusako. Er hat seinen Vater schon als kleines Kind verloren, und seine Mutter führt als junge Witwe ein elegantes Bekleidungsgeschäft an der Kaipromenade der großen Hafenstadt Yokohama. In dieser Atmosphäre wächst Noboru mit einer starken Begeisterung für Schiffe und der Sehnsucht nach der Weite des Meeres heran. Eines Tages bittet er seine Mutter, mit ihm ein Schiff zu besichtigen, das gerade im Hafen ankert. Dort lernen sie Ryuji kennen, der ihnen das Schiff zeigt, auf dem er als Zweiter Offizier arbeitet. In der Folge verlieben sich Fusako und der Seemann Ryuji ineinander. Noboru freut sich zunächst über die Besuche Ryujis, bei denen dieser dem Jungen über seine Reisen in ferne Länder und sein Leben auf dem Meer erzählt. Als Ryuji sich entschließt, Fusako zu heiraten und dieses Leben aufzugeben, um in ihrem Geschäft als Kaufmann zu arbeiten, schlägt Noborus Faszination für Ryuji jedoch in tiefe Enttäuschung um, denn Ryuji gehört für ihn nun nicht mehr der idealisierten Welt des Meeres, sondern der des gewöhnlichen Alltags an. Als Ryuji ihm eröffnet, dass er bald sein Vater sein wird, tritt Noboru schlagartig die banale Grausamkeit der Realität, in der er lebt, vor Augen. Noboru erzählt diese Begebenheit seinen Freunden, einer Jungenbande, die sich nach der Schule trifft und in naiv-philosophischer Weise über das Wesen der idealen Welt diskutiert. Die Bande beschließt daraufhin, den Seemann durch dessen Hinrichtung von seinem Verrat am Meer zu retten. Sorgfältig geplant und bewaffnet mit Schlaftabletten, Seil und Messer führen die Jungen Ryuji auf eine Anhöhe über dem Meer. Der Roman endet, nachdem der Seemann durch die Wirkung der Tabletten eingeschlafen ist.

2.2 Struktur des Romans

Abbildung 4 zeigt die schematische Struktur des Romans. Dieser Roman besteht aus zwei Teilen, die im Roman mit „Sommer" und „Winter" betitelt sind. Er gleicht dem Aufbau eines klassischen Dramas mit zwei Teilen von jeweils 8 und 7 Akten. Der erste Teil umfasst die positive Beschreibung des Seemanns und der idealisierten Welt des Meeres. In der Mitte des Romans schlägt die Handlung ins Negative um und endet schließlich in der Katastrophe der Tötung des Seemanns.

Die Schlüsselszene des Romans ist Noborus spähender Blick durch ein Loch in der Rückwand seines Kleiderschranks in das Nebenzimmer. Es ist das Zimmer seiner Mutter Fusako. Bei der heimlichen Beobachtung durch das Guckloch erscheint ihm seine Mutter wie eine fremde Frau, von der eine verwirrend erotische Wirkung auf ihn ausgeht. Hier wird deutlich, dass die Perspektive des Protagonisten durch den verengten Blick durch das Guckloch sich nicht nur ändert, sondern in ihr Gegenteil verkehrt. „Das wohlbekannte, langweilige Zimmer der Mutter" (DS 12) verwandelt sich durch diesen Wechsel der Perspektive für ihn in das „Zimmer einer fremden Frau" (ebd.). Das Zimmer, in dem ihn seine Mutter kurz zuvor noch wegen seiner Schularbeiten zurechtgewiesen hat, „atmete vollkommene Weiblichkeit" (ebd.) und „ein zarter Duft erfüllte" (ebd.) es. Es ist offensichtlich, dass der Perspektivenwechsel in der visuellen Wahrnehmung gleichzeitig die Umkehrung der sinnlichen Vorstellung bedeutet.

Diese Funktion des Perspektivenwechsels, durch den sich die Wahrnehmung und Vorstellung Noborus umkehrt, durchzieht den gesamten Roman. Aus seinem Versteck beobachtet Noboru auch, wie seine Mutter mit dem

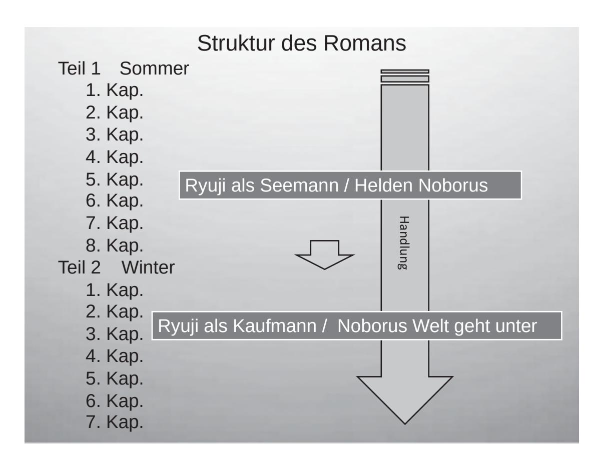


Abb. 4: Struktur des Romans

Seemann intim wird. Jedes Mal, wenn er heimlich Zeuge dieses Geschehens wird, durchläuft ihn das Gefühl der Begeisterung wie ein Schauder. Das winzige Loch in der Wand seines Schrankes ist für Noboru Zugang zu einer idealen und unendlichen Welt, die nicht durch die „Lügen“ und „Schmeicheleien“ der Erwachsenen korrumpiert ist. Durch die Beschränkung seiner visuellen Wahrnehmung gewinnt er einen entgrenzten Blick auf die horizontlose, uneingeschränkte Idealität seiner Weltanschauung. Der Perspektivenwechsel verschärft im Verlauf des Romans kontrastartig die Gegenstände, Gefühle und Vorstellungen, die Noboru umgeben. Alles oszilliert nun zwischen Licht und Finsternis, Hass und Sehnsucht, Trockenheit und Feuchtigkeit, Realität und Idealität. Die Gegenstände und Handlungen des Alltags werden ihm zunehmend fremd.

3. *Vergleichende Textanalyse des Romans mit der Übersetzung*

In diesem Kapitel werden anhand des Übersetzungstextes einzelne Stellen komparatistisch analysiert. Die Reihenfolge richtet sich nach der Romanhandlung.

3.1 Innerer Monolog des Protagonisten

Die folgende Szene veranschaulicht, wie sich Noborus veränderter Blick auf die Realität zur Umkehr seiner Weltanschauung steigert. Der halbwüchsige Noboru, der im Alltag noch ein Kind ist, verwandelt sich durch den Perspektivenwechsel zum „Schöpfer“ (DS 20) einer eigenen Welt. Seine reale Ohnmacht in der Welt der Erwachsenen schlägt in Allmachtsphantasien um.

> Er (Noboru) hatte den Eindruck, Zeuge eines Wunders zu sein. *[. . .]* Er glaubte gesehen zu haben, wie vor seinen Augen ein vielfach verknotetes Knäuel zu einem Faden entwirrt wurde, um eine geweihte Form zu zeichnen. Und diese Form durfte er nicht zerstören, denn vielleicht war er, der dreizehnjährige Junge, ihr Schöpfer. Das muß ich bewahren. Wenn es zerstört wird, geht die Welt unter. Um solchen Frevel zu verhindern, bin ich bereit, auch das Furchtbarste zu tun, dachte Noboru, schon halb im Schlaf. (DS 20)

Mit der Erzähltechnik des Perspektivenwechsels gelingt es Mishima, die Ohnmacht des Protagonisten und die heillose Wirklichkeit darzustellen. Noboru und seine Welt stehen dabei stellvertretend für die Generation Mishimas, deren Ideale mit der Niederlage Japans im Zweiten Weltkrieg zugrunde gegangen sind, und für die unverschleierte Realität des Nachkriegsjapans. In ihr drängte sich an die Stelle der alten, niedergegangenen Werte und

Weltanschauung der Japaner die mit Macht vom Westen aufgezwungene neue Ordnung. Durch das Guckloch beobachtet Noboru den Beischlaf von seiner Mutter und Ryuji. Diese Szene erscheint ihm als „höchste Vollkommenheit“ (DS 20), er fühlt sich gar „Zeuge eines Wunders“ (ebd.) zu sein. Sein Verharren in diesem ekstatischen Moment wird in der Übersetzung wie folgt wiedergegeben: „diese Form durfte er nicht zerstören, denn vielleicht war er, der dreizehnjährige Junge, ihr Schöpfer“ (ebd.). Im inneren Monolog fährt Noboru fort: „Das muß ich bewahren. Wenn es zerstört wird, geht die Welt unter. Um solchen Frevel zu verhindern, bin ich bereit, auch das Furchtbarste zu tun, dachte Noboru, schon halb im Schlaf.“ (ebd.).

Die Ausdrücke „Zeuge eines Wunders“, „Weltuntergang“, „Frevel“ und „Schöpfer“ gehören eindeutig dem christlich-religiösen Wortfeld an und wecken beim Leser eine Assoziation zur abendländischen Weltvorstellung. Diese Begriffe, die untrennbar mit der christlichen Mythologie verbunden sind, lassen sich nur schwer ins Japanische rückübersetzen, da dort dieser theologische Kontext fehlt. Im Originaltext steht anstelle des Wortes „Schöpfer“ die schlichte Formulierung „ich, der dreizehnjährige Junge könnte diese Welt gemacht haben“ (ebd.). Ebenso finden sich dort auch nicht die Wörter „Weltuntergang“ und „Frevel“, sondern die Textstelle lautet in der wörtlichen Übersetzung: „Das darf ich nicht zerstören. Wenn dies zerstört wird, ist die Welt schon zu Ende. Wenn ich diese Situation vermeiden könnte, würde ich auch etwas Furchtbares zu tun wagen“ (ebd.). Die innere Haltung des Protagonisten, wie sie im Originaltext zum Ausdruck kommt, impliziert seine Berauschung an einer imaginierten reinen und bedingungslosen Freiheit, die durch keine Realität beeinflusst werden kann. Dem gegenüber steht die Verachtung des realen Lebens, das ihm nur „aus einfachen Symbolen und Konventionen“ (DS 172) zu bestehen scheint und in dem es für ihn „nichts Wichtiges gibt“ (ebd.). Diese Auffassung des Protagonisten erfährt in der Übersetzung ins Deutsche eine Umdeutung in die christliche Welt- und Wertvorstellung.

3.2 Darstellung der Wahrnehmung des Protagonisten

Dieses Verfahren lässt sich im Verlauf des Romans und seiner Übersetzung durchgehend erkennen, wie auch folgende Stelle belegt:

> *[. . .]* und rief sich das Dessin jenes vollkommenen Bildes, das er in der letzten Nacht gesehen hatte, ins Gedächtnis zurück. Es war eine mitternächtliche Offenbarung von der Klarheit eines wolkenlosen Himmels gewesen. (DS 61)

Dieses Zitat ist einer Stelle des Romans entnommen, in der sich Noboru reflexiv an den Moment seiner höchsten Begeisterung erinnert. Er beschreibt diesen Moment als das Aufscheinen „jenes vollkommenen Bildes“. Im Originaltext

steht an dieser Stelle ein Wort, das „Vorzeichen“ (GE 59) bedeutet, also nicht wie der Begriff „Offenbarung“ unmittelbar dem christlich-religiösen Wortfeld angehört.

Die christlichen Begriffe „Offenbarung“ und „Wunder“ werden in der Übersetzung auch in der folgenden Stelle verwendet:

> Den ganzen Tag hatte er auf den Abend gewartet und sich gefragt, was für Offenbarungen ihm enthüllt, was für Wunder ihm durch das Guckloch gezeigt werden würden. (DS 87)

Es handelt sich um die Szene, in der Noboru vergeblich auf die Heimkehr seiner Mutter und ihres Geliebten Ryuji wartet. Anstelle der Wörter „Offenbarungen“ und „Wunder“ wird diese Szene im Originaltext mit sprachlichen Ausdrücken beschrieben, die sich nicht auf den christlich-religiösen Kontext beziehen. Es wird deutlich, dass die im Roman dargestellten geistigen Weltvorstellungen durch die Übertragung ins Deutsche eine andere Bedeutungsebene erhalten.

3.3 Vorstellungsbild der Sünde

In Analogie dazu werden im folgenden Zitat die Verfehlungen des Seemanns mit dem religiösen Vorstellungsbild der „Sünde“ wiedergegeben. Es heißt: „Er machte eine lange Eintragung in sein Tagebuch und vergaß nicht, Ryujis Sünden niederzuschreiben“ (DS 89).

Die beiden Hauptfiguren Noboru und seine Mutter Fusako stehen exemplarisch für den Gegensatz von Idealität und Realität. Als Ryuji sich entschließt, sein Leben auf dem Meer, das Noboru der ideellen Welt zuordnet, aufzugeben, um an Land das Leben eines Kaufmanns und Familienvaters zu führen, wird dies von Noboru und seinen Freunden als „Sünde“ verurteilt, die mit dem Tod geahndet werden soll. Die Verwendung des christlich-religiösen Wortschatzes in der Übersetzung lässt beim Leser die Assoziation der „Sünde“ mit der Verurteilung durch das „Jüngste Gericht“ (DS 167) entstehen.

Dieses Bild der christlichen Heilslehre wird in der Übersetzung später explizit verwendet, wenn Noboru und seine Jugendbande die Hinrichtung Ryujis beschließen, um so dessen Übertritt aus der idealen Welt des Meeres in die banale Alltagsrealität zu verhindern:

> Noboru glaubte ersticken zu müssen. Wie kann dieser Mann solche Dinge sagen? Fragte er sich. Dieser wunderbare Mann, dessen Heldentum einst so strahlend leuchtete? [. . .] Dieser Mann sagte Dinge, die er nicht sagen durfte. Mit honigsüßer Stimme gab er Obszönitäten von sich. Schmutzige Worte, die bis zum Jüngsten Gericht niemals über seine Lippen hätten kommen dürfen.

> Ryuji sprach stolz und selbstgefällig, weil er an sich glaubte und zufrieden war mit seiner freiwillig übernommenen Vaterrolle. (DS 167)

Im japanischen Originaltext steht wörtlich übersetzt statt der Formulierung „bis zum Jüngsten Gericht“ lediglich: „bis diese Erde irgendwann verloren geht“ (GE 169 f.). Durch diese Sprachverwendung bekommt der im Roman angelegte Perspektivenwechsel des Protagonisten von Idealität zu Realität in der deutschen Übersetzung eine neue, eschatologische Bedeutungsebene.

Es ist unübersehbar, dass Wörter und Ausdrücke, die sich auf den geistigen und moralischen Bereich beziehen, in der deutschen Übersetzung häufig mit christlichen Begriffen und Bildern wiedergegeben sind. Dadurch wird der Umschlag zwischen Idealität und Realität in der Übersetzung religiös überhöht zum Gegensatz einer heillosen Wirklichkeit und der idealen Welt nach dem Jüngsten Gericht.

3.4 Religiöse Metamorphorik

In der religiösen Metamorphorik schreitet die gesamte Handlung des Romans auf den Opfertod des Seemanns zur Rettung der Welt zu. So fasst in der deutschen Übersetzung der Anführer der Jugendbande den Beschluss zur Hinrichtung des Seemanns in die Worte: „Wir brauchen Blut! Menschenblut! Denn sonst wird unsere leere Welt verdorren“ (DS 177).

In Mishimas Originaltext steht an dieser Stelle:

> wir brauchen Blut! Menschenblut! Sonst wird diese leere Welt tot. [. . .] dieses sterbende Weltall, diesen sterbenden Himmel, diesen sterbenden Wald, diese sterbende Erde müssen wir mit Blut wieder ins Leben rufen! (DS 160).

Liest man den Originaltext, wird erkennbar, dass hier von der Notwendigkeit einer neuen ideellen Weltanschauung die Rede ist. Denn die Welt, die Noboru und seine Freunde umgibt, erscheint ihnen verdorben und fast schon tot. In der Tötung des Seemanns sehen sie den einzigen Ausweg, dessen heldenhafte Existenz in einer idealen Welt zu erhalten und ihn vor dem Abstieg in eine Realität zu bewahren, die ihnen als öde, sinnlose Leere vorkommt. Wenn es in der Übersetzung in der Schlussszene heißt: „Wenn die Welt für einen solchen glorreichen Tod bestimmt war, warum sollte sie dann nicht gleichzeitig mit seinem Tod zugrunde gehen?“ (GE 195), evoziert dies noch einmal die christliche Heilslehre. Die vorgefundene Wirklichkeit wird hier gleichbedeutend mit einer schon toten, weil „heillosen“ und von Gott verlassenen Welt.

Hier wird in der Translation des Romans eine Bedeutungsverschiebung erkennbar, in der die heillose, von Gott verlassene Welt in den Vordergrund rückt.

4. *Fazit*

Betrachtet man nun noch einmal die Funktion des Perspektivenwechsels als erzähltechnisches Verfahren in Mishimas Roman, wird deutlich, wofür dieser im Originaltext steht: durch ihn wird die radikale Umkehrung der Weltanschauung des Protagonisten ausgelöst und sinnfällig veranschaulicht. In der kontrastiven Gegenüberstellung beider Perspektiven wird die Diskrepanz zwischen der realen Wirklichkeit einer sinnentleerten Welt und dem Entbehren einer idealen Welt offengelegt. Im Mishimas Roman tritt jedoch die transzendentale Bedeutungsebene hinter der Darstellung des psychologischen Konflikts des Protagonisten Noboru und seiner Freunde zurück, die sich an der Schwelle zum Erwachsenwerden im Zwiespalt zwischen der eingebildeten Potentialität als Mensch und der realen Ohnmacht als Kind befinden.

Tabelle 4: Religiöse Bilder und Begriffe und deren Funktion im Roman

Religiöse Bilder und Begriffe ⇨	Funktion im Werk
Radikale Umkehrung der Weltanschauung Reale Wirklichkeit als sinnentleerte Welt Entbehren der idealen Welt	Gefühl der Ohnmacht Allmachtsphantasien
Darstellung der „heillosen" Wirklichkeit Erkennen der unerträglichen Realität, hervorgerufen durch den Perspektivenwechsel	Nichtvorhandensein der Erlösung durch Gott Fehlen von (absoluten) Werten und einer Sinnhaftigkeit der Welt

Die christlich-religiösen Elemente, die im Verlauf der Rezeption des Romans in der deutschen Sprache in das Werk eingeflossen sind, betonen hingegen eine eschatologisch perspektivierte Heilserwartung einer Jugend, die mit einer Realität kontrastiert, die sie als „heillose", d. h. „von Gott verlassene Welt" empfinden (s. Tabelle 4).

Der Perspektivenwechsel hat in Mishimas Roman die Funktion, die gegensätzlichen Sichtweisen und Vorstellungswelten Noborus zu veranschaulichen: Alltag und Traum, Wirklichkeit und Ideal, die unerträgliche Langeweile seiner begrenzten Welt und die faszinierende Vision einer unendlichen Welt der Imagination. Die mit diesem Verfahren gegenübergestellten Sinnkonstruktionen zielen im Original und der deutschen Übersetzung jedoch in unterschiedliche Richtungen. Im Roman sind es Noboru und seine Jugendbande, die – frei von jeglichen Selbstzweifeln – versuchen, der sie umgebenden Welt ihre eigene Wertvorstellung aufzuzwingen. Sie erschaffen sich ihre eigene „Ordnung" der Welt und opfern den Seemann, damit er für immer Held

ihrer idealen Welt bleibt. Dagegen stellt der Perspektivenwechsel in der deutschen Übersetzung des Romans die Gegenüberstellung zwischen Ideal und Wirklichkeit in den Vordergrund, wobei diese Wirklichkeit bis in die letzte Konsequenz negativ, als heil- und rettungsloses Dasein des Menschen in einer gottverlassenen Welt dargestellt ist.

In diesem Beitrag wurde versucht herauszuarbeiten, welche semantischen Verschiebungen sich ergeben, wenn die gedankliche Konzeption eines japanischen Romans in eine Sprache übertragen wird, deren Begrifflichkeit und Bilder eng mit der christlichen Weltvorstellung verflochten sind. Es ist deutlich geworden, dass die religiöse Sprache vor allem zur Schilderung der moralischen und geistigen Weltanschauung verwendet wird. Hier sind christlich-religiöse Begriffe und Bilder jedoch nicht als Verweis auf einen religiösen Kontext zu lesen, sondern sie haben die Funktion, die Auffassungen und Vorstellungen der handelnden Figuren leitmotivisch zu veranschaulichen. Darüber hinaus erleichtert die Translation des gedanklichen Gehalts des Ausgangstextes in die Vorstellungswelt der Zielsprache dem Leser das Verstehen des fremden Werks.

Bei einem Autor wie Yukio Mishima, dessen Werke weltweit gelesen und erforscht werden, kann die Analyse der fremdsprachlichen Übersetzungen bzw. Übertragung in andere Kunstformen wie Oper und Film das Spannungsfeld zwischen der Autonomie des Kunstwerks und dessen Interpretation durch Übersetzung oder Rezeption aufzeigen.

Bibliographie

Henze, Hans Werner: *Das verratene Meer*. Libretto für Musikdrama. Schott Musik International. Mainz 1990.

Mishima, Yukio: *Gogo no eikō*. Shinchosha Verlag 1968. (Japanisch). Zitiert als GE.

Mishima, Yukio: *Der Seemann, der die See verriet*. Übersetzung von Sachiko Yatsushiro Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag 1986. Zitiert als DS.

Waragai, Ikumi/Toshio Saruya: *Gogo no Eiko*. Libretto in japanischer Sprache. Schott Musik International. Mainz 2006.

Modelle, Figuren und Praktiken des deutsch-italienischen Literaturtransfers

Herausgegeben von Alexander Nebrig, Francesco Rossi, Michele Sisto

Vorwort

Die Sektion „Modelle, Figuren und Praktiken des deutsch-italienischen Literaturtransfers“ vertieft die gattungspoetischen, kulturellen und werkpolitischen Aspekte, die den Literaturtransfer zwischen Italien und den deutschsprachigen Ländern seit Beginn des modernen Buchmarktes im 18. Jahrhundert betreffen. Um dem damit verbundenen transdisziplinären Vorhaben gerecht zu werden, wird auf Modelle der deskriptiven *translation studies* zurückgegriffen. Anstatt die jeweilige Übersetzungspoetik zu analysieren und vor dem Hintergrund normativer Kriterien zu bewerten, werden Übersetzungen als kultureller Transferprozess beschrieben, der von Bedürfnissen der Zielkultur motiviert ist. Ausgehend von exemplarischen Fällen und unter Einnahme einer polysystemischen Perspektive fokussieren die Beiträge die translatorischen Besonderheiten innerhalb der deutsch-italienischen Transferzone. Indem sie die Übersetzung als Medium einer transkulturellen Dynamik begreifen und damit als Grundlage von Kultur überhaupt, tragen sie dem aktuellen Paradigmenwechsel in der Übersetzungswissenschaft Rechnung. Versteht man unter Kulturtransfer jedwede Operation transsystemischer Übertragung von Inhalten, Konzepten und Verfahren von einem Ausgangs- zu einem Zielsystem, so kann das literarische Übersetzen als eine spezifische, sich an eigene Regeln haltende Form dieses Transfers betrachtet werden. Diese Regeln werden von den Akteuren des Vermittlungsraumes permanent ausgehandelt. Denn die Übersetzung stellt nicht nur einen Ideen- und Literaturtransfer dar, sondern auch einen Vermittlungsvorgang. Mit diesem sind gleichfalls bestimmte materielle Praktiken und Akteure des Vermittelns sowie ökonomische Prozesse der Vermittlung verbunden. Insbesondere berücksichtigt werden Verlagspolitiken und die Interkation zwischen Verlagen, Agenturen, Autor:innen und Übersetzer:innen. Folglich nimmt die Sektion eine Doppelperspektive ein, die sowohl den Transfer selbst als auch seinen übersetzungssoziologisch beschreibbaren Rahmen umfasst.

Alexander Nebrig, Francesco Rossi, Michele Sisto

Giacomo Zignos italienische Übersetzung des *Messias* von F.G. Klopstock

Daniela Nelva (Turin)

1. *„Ich habe eine italienische Übersetzung gewünscht“*

Es ist bekannt, dass die 70er und 80er Jahre des 18. Jahrhunderts im italienischen Sprachraum durch das große Engagement der Intellektuellen im Bereich der Übersetzung geprägt wurden. Was die deutsche Kultur bzw. Literatur angeht, wurde sie dem italienischen Publikum entweder durch die Vermittlung von französischen Übertragungen oder durch direkte Übersetzungen vorgelegt. Letzteres ist eben der Fall bei Giacomo Zignos Übertragung von Klopstocks Werk *Der Messias. Ein Heldengedicht*.

Vor allem besteht aber eine bedeutende Voraussetzung, die den Autor selbst betrifft, darin, dass Klopstock überhaupt nicht übersetzt werden wollte; trotzdem hat man seine Schriften – den *Messias* vor allem – in zahlreiche Fremdsprachen (nicht zuletzt ins Lateinische) übertragen. Ausgerechnet durch die Übersetzungen des *Messias* erhielt die deutsche Dichtung einen bis dahin noch unbekannten europäischen Anklang. Unter den vielen möglichen Beispielen ist die französische, auf das Jahr 1801 zurückgehende Fassung *La Messiade de Klopstock, Poëme en vingt chants, traduit en Français par Mme de Kourzrock, de L'Académie des Arcades, sous le nom d'Elbanis* zu berücksichtigen. Die Baronin Therese von Kurzrock (1751–1805) war Kanonikerin zuerst in Soest, dann in Aachen. In ihrem Vorwort nennt sie ihre Vorläufer und weist besonders auf die erste Gesamtübersetzung von Klopstocks religiösem Epos hin, die unter dem Titel *Le Messie, poëme. Traduction nouvelle et seule complète de l'original allemand de Klopstock, par feu M. Louis-Frédéric Petit-Pierre* im Jahr 1795 in Neuchâtel erschienen war. Dabei traut sich Kurzrock hinzuzufügen : „L'autour, mécontent de cette traduction, me fit espérer plus de succès de la mienne“ (Fechner 1995: 145). Das heißt, sie hoffte, dem französischen Publikum einen gelungeneren Text anbieten zu können. Diese Hoffnung blieb aber – leider – völlig unerfüllt: „Madame Kurzrock a l'esprit aussi court que sa robe“ (Fechner 1995: 146), soll Klopstock durch ein Wortspiel sarkastisch – und vielleicht auch ein bisschen geschmacklos – gesagt haben. Die von Mary Collyer begonnene und nach deren Tod von ihrem Ehemann Josef Collyer fortgeführte Prosaübersetzung vom *Messias* ins Englische, die zwischen 1763 und 1776 in London erschien, sollte ein ähnliches

Schicksal erleiden. Auch diese Übertragung lehnte Klopstock tatsächlich entschieden ab, wie aus einem Brief an Johann Karl Tiedemann zu entnehmen ist, in dem der Autor von „Mord und Todschlag“ an seiner Dichtung spricht (Fechner 1995: 142).

In diesem Zusammenhang setzte Klopstock seine Erwartungen auf die italienische Übersetzung des *Messias*, dessen ersten Gesang der Paduaner Giacomo Zigno 1771 in Vicenza bei dem freimaurerischen Buchdrucker Francesco Modena veröffentlichen ließ (Cantarutti 2006: 33). In einem Brief vom 4. März 1775 an den aus der Schweiz stammenden Élie-Salomon-François Reverdil (1732–1808), der als Kabinettssekretär von König Christian VII. zu Klopstocks Bekanntenkreis in Kopenhagen gehört hatte, hebt der Autor diesbezüglich hervor:

> On m'a toujours dit bien de bonnes choses du Comte Firmian, et l'idée, qu'il a, de vouloir faire traduire le Messie en Italien, n'ajoute pas peu à l'estime, que j'ai pour Lui. J'aurois toujours preferé de n'être point du tout traduit, mais l'étant, assez mediocrement en français, et tres mal en anglais, j'ai même souhaité une traducti<on> Italienne. [. . .] Mr. Zinnio me pourra seduire d'apprendre encore l'Italien, je dis seduire, parceque je ne dois pas interrompre mes occupations à ce point-là. Il ne m'est rien parvenu de ce que Mr. Z. m'a envoié. (Klopstock 1998: 197)[1]

Damals, als seine Übersetzung erschien, war Zigno Oberleutnant im kaiserlichen Infanterie-Regiment Nr. 44 und er bezeichnete sich folglich auf dem Titelblatt als „Primo Tenente nell'Inclito Reggimento Gaisrugg“. Er wurde um 1745 in Padua geboren. 1759 war er in den österreichischen Dienst als Fähnrich getreten und neun Jahre später war er eben zum Oberleutnant ernannt worden. Sein Regiment hatte während des Siebenjährigen Krieges am Feldzug in Sachsen teilgenommen (1759–1762) und hatte danach in Cremona, Bozzolo bei Mantua und ab 1769 in Pavia in Garnison gelegen. Dort hatte Zigno mit der Übersetzung des ersten *Messias*-Gesanges angefangen. Zwei Jahre nach der Veröffentlichung, d. h. 1773, wurde ihm der Hauptmannstitel (d. h. „Capitano“) verliehen, er schied aber im selben Jahr aus dem Militärdienst aus.

1 „Man hat mir immer sehr viel Gutes von dem Grafen Firmian gesagt, und sein Vorhaben, den Messias ins Italienische übersetzen zu lassen, vergrößert meine Achtung für ihn. Ich hätte es vorgezogen, überhaupt nicht übersetzt zu werden, aber da ich es nun bin, ins Französische ziemlich mittelmäßig und ins Englische sehr schlecht, habe ich gleichwohl eine italienische Übersetzung gewünscht. [. . .] Herr Zinnio wird mich noch dazu verführen können, Italienisch zu lernen, ich sage verführen, weil ich meine Beschäftigungen nicht so weitgehend unterbrechen darf. Von dem, was Herr Zinnio mir gesandt hat, habe ich nichts erhalten“. (Klopstock 2001: 641)

Zurück zu Klopstocks Brief an Reverdil. Aus diesem Schreiben kann man nicht nur entnehmen, dass Zigno vergeblich versuchte, Klopstock seine Übersetzung vorzulegen – seine Handschrift traf in der Tat nicht ein –, sondern auch den kulturellen Kontext rekonstruieren, in dem Zignos Übertragung entstand. Sie entstand auf Anregung von Karl Joseph Graf von Firmian (1716–1782), der seit 1759 Generalgouverneur der österreichischen Lombardei war. Besonders in Pavia war Firmian als überzeugter Anhänger der Aufklärung bekannt: An der Universität dieser Stadt förderte er im Bereich des Theologie-Studiums die evangelischen und – sozusagen – „heidnischen" Autoren, um jene konfessionellen Auseinandersetzungen zu überwinden, die zu jener Zeit bereits als „unfruchtbar" betrachtet wurden. Vor allem pflegte er die deutsche Kultur und verkehrte oft mit Künstlern und Gelehrten. Er war zudem ein Freund von Winkelmann und Mitglied der „Accademia die Trasformati", zu der Cesare Beccaria, Giuseppe Baretti, Vincenzo Parini, die Gebrüder Pietro und Alessandro Verri und Giovan Batista Corniani gehörten (Luzzi 2010: 156).

In welcher Abfolge die italienische Übersetzung des zweiten und des dritten Gesanges des *Messias* erschien, ist leider nicht eindeutig festzustellen. In seinem Vorwort zur Übersetzung des ersten Gesangs vermerkt Zigno selbst, dass er aktuell nur einen Gesang als Probe herausgeben will. Alle Auflagen aus dem Jahr 1771, die in Italien noch vorhanden sind (es handelt sich um vier, soweit es sich rekonstruieren lässt), enthalten aber hingegen die ersten zwei Gesänge; der zweite hat übrigens kein eigenes Titelblatt[2]. Noch dazu: Eine Notiz in der *Teutschen Chronik* aus dem Jahr 1776 (Jg. 3, 7.11.1776) gibt die Erscheinung von Zignos Übertragung des dritten Gesanges bekannt und fügt noch hinzu, dass die ersten beiden Gesänge eben 1771 veröffentlicht wurden. Eine ähnliche Notiz findet sich auch im *Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1778* (Klopstock 1982b: 477). Die Frage nach der Abfolge bleibt also bis jetzt noch offen.

Im selben Jahr 1778 übersandte Lessing Zignos Übersetzung der drei Gesänge an Klopstock. So liest man in einem Brief, den Lessing am 20. Oktober aus Wolfenbüttel an Klopstock adressierte: „Verzeihen Sie mir, mein lieber Klopstock, daß Sie die italienische Übersetzung Ihres Messias so spät erhalten. Es sind auch nur die ersten drey Gesänge, die ich noch davon besitze"

2 Ein Exemplar mit der Übersetzung des ersten Gesangs und des ohne eigenes Titelblatt angebundenen zweiten Gesangs ist auch in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg vorhanden. In der Bibliothèque Nationale in Paris ist eine Version aufbewahrt, die sogar alle drei Gesänge enthält. Es handelt sich aber sehr wahrscheinlich um eine spätere Zusammensetzung.

(Klopstock 1982a: 58)[3]. Lessing war auf Zignos Übersetzung wahrscheinlich während seiner italienischen Reise gestoßen, die er von Mai bis Dezember 1775 als Begleiter des Prinzen Leopold zu Braunschweig und Lüneburg unternommen hatte. In seinem *Tagebuch der italienischen Reise* betont er diesbezüglich: „Die Italiener haben sich auch um die Deutsche neuere Literatur nicht unbekümmert gelassen“ und zitiert die Übersetzungen von Klopstocks *Messias* und von Gellerts *Fabeln* (Klopstock 1982b: 477; Ritter Santini 1993: 154, 156). Wer Lessing die Versionen des zweiten bzw. dritten Gesanges zukommen ließ, kann nicht eindeutig rekonstruiert werden. Vielleicht handelte es sich um Zigno selbst, den Lessing vielleicht während seines Aufenthalts im Jahr 1775 in Wien kennengelernt hatte.

2. *„Fortreflich“*

Kommen wir auf die Rezeption von Zignos Übersetzung des *Messias* zu sprechen. In seinem *Saggio sopra la poesia alemanna* (1774), der als erste auf Italienisch verfasste Studie über die deutschsprachige Literatur zu betrachten ist (Cantarutti 2015: 5), schildert Corniani das Werk Klopstocks in der Darstellung Zignos, indem er aus dessen „energischem Vorwort“ (Corniani 2015: 40) wortwörtlich zitiert. Hier wird Klopstock als der „Homer aus dem Norden“ bezeichnet: Dem deutschen Autor attestiert Zigno intensive Schwünge einer gewagten Vorstellungskraft, die jedoch den glaubwürdigen Charakter der Gestalten nicht gefährdet, und die besondere Fähigkeit, die „unaussprechliche“ Dimension der Ewigkeit dem menschlichen Gefühl anzunähern. Zudem verwende Klopstock einen nachdrücklichen Wortreichtum und überschreite die Monotonie des Reims, indem er seine Verse auf Basis des griechischen und lateinischen Hexameters schaffe. In diesem Zusammenhang erscheint der deutsche Autor als der große Vollender der epischen Poesie nach Homer, Vergil und Milton. Was Zignos Übersetzungsstrategien angeht, lobt Corniani hauptsächlich die Wahl des freien Verses, indem er betont, dass der Hexameter dem Klang der italienischen Sprache nicht entspricht (Corniani 2015: 42–43).

Wie von Lessing schon erwähnt, arbeitete Zigno weiter an seiner Übersetzung. Seit er 1773 aus der österreichischen Armee ausgeschieden war, widmete er sich tatsächlich völlig dem *Messias*. Um Klopstocks Urteil über seine Arbeit direkt zu erfahren, kam Zigno im Mai 1780 zu einem etwa dreimonatigen Besuch nach Hamburg und lebte sogar bei dem Autor. Zu jener

3 Dabei handelt es sich um den einzigen überlieferten Brief von Lessing an Klopstock. Eine Antwort ist nicht bekannt. Im August 1776 hatte Lessing einige Wochen in Hamburg verbracht und Klopstock getroffen (Klopstock 1982b: 476).

Zeit war seine Übersetzung bis zum siebten Gesang gediehen. Die ursprüngliche Version der ersten drei Gesänge hatte er inzwischen überarbeitet: Seine damalige Absicht – so Zigno im Vorwort der endgültigen, 1782 erschienenen Fassung der ersten zehn Gesänge des *Messias*[4] – war tatsächlich gewesen, die deutschsprachigen Leser*innen davon zu überzeugen, dass der *Messias* von einem Italiener nicht nur verstanden, sondern auch übersetzt werden konnte. Zu diesem Zweck hatte Zigno eine „mehr wortwörtliche als poetische Version" verfasst (Zigno 1838: XVIII).

Bei seinem Besuch erhielt Zigno von Klopstock die Korrekturbogen der Altonaer Ausgabe, soweit sie bis zu seiner Abreise vorlagen, nämlich die Gesänge I bis IX. Zwischen Klopstock und Zigno entwickelte sich ein freundschaftliches Verhältnis, das auch Klopstocks engere Freunde mit einbezog. Welche Aufmerksamkeit Zignos Reise nach Deutschland erregte, lässt sich sogar in den Zeitungen ablesen. So berichtete im Dezember die „Hessen-Darmstädtische privilegierte Land-Zeitung": „Herr Capitän Zigno hat seine italienische Übersetzung der Messiade bis auf den 8ten Gesang gebracht. Um seinen Lieblings-Dichter von Person kennenzulernen, und seinen Rath in Ansehung der erwähnten Übersetzung zu nutzen, ging er im verwichenen Frühjahr nach Hamburg". Da Klopstock jedoch zu geringe Italienischkenntnisse besaß, übernahmen der Musikkritiker und Bibliothekar Christoph Daniel Ebeling in Hamburg und der Schriftsteller und Übersetzer Johann Arnold Ebert in Braunschweig die von Zigno erbetene kritische Prüfung. Das Urteil von Klopstock lautete dann: „fortreflich". Im Juli 1780 schrieb er nämlich an den Kapellmeister in Berlin Johann Friedrich Reichardt: „Zignos Übersetzung wird nie von einer anderen verdunkelt. Alle meine Freunde, die seine Sprache wissen, sagen dasselbe" (Klopstock 1982a,: 175).

In diesem Kontext führte dann Zigno die Übersetzung bis zum zehnten Gesang fort und 1782 erschien die von Klopstock autorisierte zweibändige Übertragung ins Italienische, die eben bei Francesco Modena in Vicenza herausgegeben wurde. Auf den Titelblättern der beiden Bände nannte sich Zigno dementsprechend „Capitano delle armate di sua maestà imperiale Regia ed Apostolica". Diese Übersetzung wird in der Zeitschrift *Novelle Letterarie* und in der *Gazzetta di Cremona* erwähnt; Elisabetta Caminer Turra widmet ihr einen Artikel in der Zeitschrift *Giornale enciclopedico*, in dem sie den Leser*innen auch einige Auszüge des Textes unterbreitet[5].

4 Der Hinweis auf eine auf das Jahr 1776 zurückgehende Übersetzung der ersten zehn Gesänge, die in einigen Rezensionen zu finden ist, ist nicht nachweisbar (Zumbini 1886: 302).

5 *Novelle Letterarie*, 1782, 13 (Nr. 41), S. 644–651; *Gazzetta di Cremona*, 10.08.1782; *Giornale enciclopedico* 1782, 9.3, S. 38–46. Siehe diesbezüglich Carmassi 1988.

Wie gesagt, bietet diese Ausgabe eine gänzlich umgearbeitete Fassung der ersten drei Gesänge an. Auf die Einzelheiten der Übersetzung kann hier leider nicht eingegangen werden. Einige Aspekte sind aber hervorzuheben, die Zigno selbst in seiner Einleitung als „dornige Schwierigkeiten“ und „Herausforderungen“ erwähnt (Zigno 1838: XVII). Insbesondere veranschaulicht Zigno, dass er immer dann mit einer gewissen Freiheit übersetzt hat, wenn die unterschiedliche syntaktische Struktur der zwei Sprachen und der Unterschied zwischen dem Rhythmus des Hexameters und dem des freien Verses entsprechende Änderungen erforderten. Klopstocks deutschen konzisen Stil habe Zigno außerdem ausgedehnt: Die Sätze, die oft nur einem Vers entsprechen, habe der Übersetzer in syntaktisch breiteren Gefügen zusammengesetzt, damit die Harmonie des Italienischen beibehalten werden konnte. So schreibt Zigno diesbezüglich: „Jeder Vers ist beinahe ein Satz. In der italienischen Übersetzung habe ich mir vorgenommen, breitere Zusammenhänge aufzubauen, die dem poetischen Schwanken des italienischen Verses entsprechen. Das hat auch die Klärung einiger sonst impliziten Auszüge erforderlich gemacht“ (Klopstock 1838: 17). Wenn man die bloße Anzahl der Verse jeden Gesangs in Betracht zieht, ist zu bemerken, dass die italienische Übersetzung der Gesänge zwischen 373 (Gesang 8: 627 versus 1000) und 611 (Gesang 7: 861 versus 1472) Verse mehr als das Original enthält. Als Beispiel dieser „Ausdehnung“ betrachte man den folgenden Ausschnitt aus dem fünften Gesang, in dem Klopstock – überraschend – die Existenz eines Planeten darstellt, auf dem die Menschen unsterblich sind, da sie den Sündenfall nicht auf sich geladen haben:

> Ferne von uns, auf der Erden einen, sind Menschen, wie wir sind,
> Nach der Bildung; allein der anerschaffenen Unschuld,
> Und des göttlichen Bildes beraubt, ach sterbliche Menschen!
> Ihr erstaunet darüber, wie der kann ein Sterblicher werden,
> Welchen Gott gewürdiget hat, ihn ewig zu schaffen.
>
> (Klopstock 1974: 106, Vv. 205–211)

> In un altro da noi mondo rimoto,
> Uomini v’han di forma a noi simili,
> nudi però della con lor creata
> Prima innocenza, e che la diva imago
> Disonorâr, di cui ’Fattor gl’impresse,
> Gente non più immortal. Figli, stupite,
> A udir che possa divenir mortale
> Chi creato immortal era da pria
> Della Divinità l’opra più grande.
>
> (Klopstock 1838: 167, Vv. 298–310)

In der italienischen Fassung fügt Zigno explizit den Hinweis auf den aus dem Verlust der Unschuld folgenden Zustand der Unehre („e che la divina imago disonorâr“) hinzu, zumal der Mensch als die größte Schöpfung Gottes („della Divinità l’opra più grande“) zu betrachten ist. Der originalen deutschen Version gegenüber, die auch dank der einfachen Wortauswahl ziemlich schlicht und nüchtern lautet, erscheint Zignos Übersetzung geschliffen und gehoben und daher schwieriger zu lesen. In diesen Zusammenhang ordnet sich das kritische Urteil von Andrea Maffei ein, der Zignos Übersetzung als „matt und unlesbar wie die Werke von Carlo Gozzi“ gebrandmarkt hat (Zumbini 1886: 302).

3. Die Zensur

Anhand des einzigen überlieferten Briefs von Zigno an Klopstock vom Mai 1782 kann man die gesamte Historie der Übersetzung rekonstruieren.

Zu jener Zeit befand sich Zigno in Padua. Die Zensur- und Inquisitionsbehörden der geistlichen Obrigkeit erhoben Einspruch gegen Klopstocks poetische Gestaltung einiger theologischer Auffassungen und verlangten von Zigno entsprechende Änderungen und Streichungen. Im Kontext seiner Erneuerung der Literatur kollidierten also Klopstocks poetische Neuerungen mit der religiösen Orthodoxie. Im fünften Gesang berichtet Klopstock, wie gesagt, vom Bestehen eines bewohnten Sterns – das ging natürlich gegen das ptolemäische System. Um das Original nicht zu verschandeln, hätte Zigno lieber auf den Ruhm einer Klopstock-Übersetzung verzichtet und seine Arbeit ungedruckt gelassen. Folgender Ausweg erwies sich allerdings als praktischere Lösung: Zigno widmete die Übersetzung einfach einem Angehörigen der höchsten venezianischen Stände, die sich im Laufe der Zeit als besonders fortschrittlich erwiesen hatten – um wen es sich handelte, konnte nicht ermittelt werden. So wurden alle Auflagen der Zensurbehörden zurückgenommen. Am Schluss beider Bände ist das Imprimatur der Kirchenbehörde zu lesen. Die endgültige gedruckte Fassung widmete aber Zigno Klopstock ohne dessen Genehmigung, was er eben mit seinem Brief nachträglich entschuldigen will. Die Widmung des Übersetzers an den Autor ist tatsächlich eine ungewöhnliche und seltene Erscheinung.

In Würdigung von Zignos Leistung dichtete Klopstock die Ode *An Giacomo Zigno*. In dieser Ode lobt Klopstock den italienischen Übersetzer, indem er Zigno als „neuen Römer“ bezeichnet, der sich mit der gegenwärtigen deutschen Literatur beschäftigt hat, wie sich die alten Römer mit der griechischen befassten.

An Giacomo Zigno

Welche Bemerkung war's des Dichterohres?
Oder war es zugleich des Untersuchers,
Die der Deutschen Heldengesängen sanfte
Rithmosbewegung

Oft zur Gefährtin gab? In ihrer Sprache
Waltet stärkerer Klang: sie dachten Schönheit,
Da sie, ihn zu mildern, ihm mitgehörtes
Sanftes vereinten.

Also erfrischt, bey hoher Frühlingssonne,
Dichter Ulmen Gewölbe, oder jene
Luft des ersten Mays, die vom Wasserfalle
Lieblich einherweht.

Starkes ertönt nicht herrschend in des Griechen
Sprache, Sanftes ertönt; drum führt er seltner
Zu des Schattens Kühlungen, in der hohen
Quelle Gesäusel.

Seltner noch, als der Grieche führt der neue
Römer, wenn er, wie seiner stolzen Väter
Überwindet, ja sich erkühnt zu schweben
Tänze des Liedes.

(Klopstock 2000: 441)

Unten merkt der Autor über Zigno an: „Er hat die ersten zehn Gesänge des *Messias* in das Italienische übersetzt. Er starb (vielleicht ermordet), da er fortfahren wollte. Er war ein würdiger Mann. Wir lebten einige Zeit mit einander, und wir liebten uns“ – wer weiß, warum Klopstock diese kuriose Vermutung in Bezug auf einen Mord äußerte.

Zigno hatte nämlich erwogen, auch die übrigen zehn Gesänge zu übersetzen, wie er an Klopstock in dem schon erwähnten Brief geschrieben hatte: „Ich gebe nicht ganz die Hoffnung auf, Sie noch einmal in meinem Leben zu sehen. Wenn je das Urteil meiner Landsleute mich kühn genug macht, die Übersetzung der übrigen zehn Gesänge in Angriff zu nehmen, dann werde ich kommen, um zum zweiten Mal mein lebendes Orakel zu befragen“ (Klopstock 1982, Bd. 3: 1091). Doch wurde dieses Vorhaben vermutlich durch seinen Tod verhindert. Über Zignos weiteres Schicksal ist tatsächlich nichts bekannt.

Die Rezeption von Zignos Übersetzung scheint in Italien zwiespältig gewesen zu sein. Der lutherische Theologe und Altertumsforscher Friedrich Münter vermerkte in seinen Tagebüchern ein Gespräch, das er während seines Besuches in Padua 1784 mit der Contessa Leopoldina Ferri, einer „Frau von

Verstand und Lektur“, führte, und schrieb dazu: „Sie erzählte, dass Cignos Übersetzung von Klopstock schlecht italienisch sey, und dass die Italiener darüber sehr klagen“. Dagegen schrieb Christian Heinrich Klopstock seinem Bruder im Jahr 1800: „Ich habe Bekanntschaften in allen Hauptorten Italiens, die die Übersetzung der ersten 10 Gesänge deines Messias ins Italienische durch Zigno kennen und gerne lesen“ (Klopstock 1999: 177). Das Interesse, das Zignos *Messias* in Italien weckte, spiegelt sich deutlich in den Schriften von Vincenzo Monti wider, der sogar den Wunsch äußerte, dass Aurelio de’ Giorgi Bertola Klopstocks ganzes Werk ins Italienische übertrage. Wie bekannt, schätzte Bertola Klopstock aufgrund von dessen Kenntnis des menschlichen Geistes, wenn auch mit einigen Vorbehalten bezüglich der Heftigkeit seines poetischen Ausdrucks.

Zignos Übersetzung wurde in Italien noch 1838 beim bedeutenden Giovanni Silvestri Verlag in Mailand gedruckt. Diese Stadt blieb auch nach der Niederlage Napoleons bis zur italienischen Einheit ein wichtiges Verlagszentrum. Ein letztes Wort über Zigno: Er ist heute in Italien völlig vergessen: Sein Name ist selbstverständlich mit der Übersetzung des *Messias* verbunden, über ihn weiß man aber fast nichts mehr.

Bibliographie

Cantarutti, Giulia (2015): „Introduzione“ a Corniani, Giovan Batista, *Saggio sopra la poesia alemanna*, riproduzione anastatica a cura di Giulia Cantarutti, Rimini: Raffaelli.

Cantarutti, Giulia (2006): „Dalla Geografia di Büsching alla diffusione di Mengs“, in: Albrecht, Jörn / Kofler, Peter (Hgg.): *Die Italianistik in der Weimarer Klassik. Das Leben und Werk von Christian Joseph Jagemann (1735–1804)*, Tübingen: Narr, 27–51.

Carmassi, Carlo (1988): *La letteratura tedesca nei periodici letterari italiani del Seicento e del Settecento (1668–1779)*, Pisa: Jacques e i suoi quaderni.

Corniani, Giovan Batista (2015): *Saggio sopra la poesia alemanna*, riproduzione anastatica a cura di Giulia Cantarutti, Rimini: Raffaelli.

Fechner, Jörg-Ulrich (1995): „‚sęr fįl fortrefl.‘? Zeitgenössische Übersetzungen von Werken Klopstocks und die Frage nach der Epochenschwelle“, in: Hilliard, Kevin / Riege, Helmut (Hg.): *Klopstock an der Grenze der Epochen*, Berlin: de Gruyter, 132–151.

Klopstock, Friedrich Gottlieb (1838): *Il Messia di Klopstock*. Trasportato dal Tedesco in verso italiano da Giacomo Zigno, Capitano delle Armate di S.M.I.R. ed AP, Milano: Giovanni Silvestri (Erste Ausgabe Vicenza: Francesco Modena 1782).

Klopstock, Friedrich Gottlieb (1974): *Der Messias*, Band 1, hg. von Elisabeth Höpker-Herberg. Berlin: de Gruyter.

Klopstock, Friedrich Gottlieb (1982a): *Briefe 1776–1782*, Band 1: *Text*, hg. von Helmut Riege, Berlin: de Gruyter.
Klopstock, Friedrich Gottlieb (1982b): *Briefe 1776–1782*, Band 3: *Apparat / Kommentar / Anhang*, hg. von Helmut Riege, Berlin: de Gruyter.
Klopstock, Friedrich Gottlieb (1998): *Briefe 1773–1775*, Band 1: *Text*, hg. von Annette Lüchow unter Mitarbeit von Sabine Tauchert, Berlin: de Gruyter.
Klopstock, Friedrich Gottlieb (1999): *Briefe 1799–1803*, Band 1: *Text*, hg. von Reiner Schmidt, Berlin: de Gruyter.
Klopstock, Friedrich Gottlieb (2000): *Oden*, Band 1, hg. von Horst Gronemeyer und Klaus Hurlebusch, Berlin: de Gruyter.
Klopstock, Friedrich Gottlieb (2001): *Briefe 1773–1775*, Band 2: *Apparat / Kommentar / Anhang*, hg. von Annette Lüchow unter Mitarbeit von Sabine Tauchert, Berlin: de Gruyter.
Luzzi, Serena (2010): „Percorsi secolarizzati nell'Italia del Settecento. Diritto naturale ed etica scozzese nel «sistema» di Carlantonio Pilati", in: Cantarutti, Giulia / Ferrari, Stefano (Hgg.): *Illuminismo e protestantesimo*, Milano: Franco Angeli / Accademia Roveretana degli Agiati, 149–168.
Ritter Santini, Lea (1993) (Hg.): *Eine Reise der Aufklärung. Lessing in Italien 1775*, Berlin: Akademie.
Zigno, Giacomo (1838): „Il Traduttore", in: *Il Messia di Klopstock*. Trasportato dal Tedesco in verso italiano da Giacomo Zigno, Capitano delle Armate di S.M.I.R. ed AP, Milano: Giovanni Silvestri (Erste Ausgabe Vicenza: Francesco Modena 1782).
Zumbini, Bonaventura (1886): „La prima traduzione italiana del Messia", in: *Sulle poesie di Vincenzo Monti*, Firenze: Successori Le Monnier.

Gessners Idyllen in der Rezeption von Aurelio de’ Giorgi Bertola

Maurizio Pirro (Mailand)

Aurelio de’ Giorgi Bertola wird bekanntlich als der Urvater der deutsch-italienischen Kulturbeziehungen angesehen[1]. Seine vielfältige Tätigkeit in diesem Bereich eignet sich besonders gut dafür, die Tragfähigkeit der Kulturtransfertheorien von Michel Espagne und Michael Werner (1987; 1988) zu beleuchten[2]. Als eifriger Epistolograph, der den Brief als ein kongeniales Mittel zum Austausch von literaturgeschichtlich relevanten Informationen im Umgang mit zahlreichen Gesprächspartnern betrachtet, beherrscht Bertola diejenigen spontanen Interaktionspraktiken zwischen Gelehrten, die Espagne und Werner als die Grundstufe von Kulturtransferprozessen betrachten. Sein Briefwechsel mit Giovanni Cristofano Amaduzzi (2005), der ihm als Schüler von Giovanni Bianchi, Mitglied der römischen Arcadia-Akademie und Jesuiten-Kritiker, geistig sehr nahestand, stellt ein außerordentlich wichtiges Zeugnis im Hinblick auf den Kulturwert von Gelehrtenfreundschaften in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dar[3]. In seinen *Idea della bella letteratura alemanna* fügt Bertola zudem fiktive Briefe ein, in denen Adressaten aus seinem Bekanntenkreis wie Ippolito Pindemonte und Antonio di Gennaro ausführlich über Autoren und Umstände informiert werden, die in die Hauptteile seines Werks keine Aufnahme finden konnten.

Aus der Vertrautheit mit dieser Schreibform, die der Gelehrtenkommunikation in der Aufklärung eine tiefe Prägung verleiht[4], erwächst nicht zuletzt Bertolas mehrjährige Mitarbeit an wegweisenden Periodika wie den *Efemeridi letterarie di Roma* und der *Antologia Romana*, in denen er regelmäßig Neuerscheinungen auf dem deutschsprachigen Buchmarkt besprach. Bertolas Literaturberichte beruhen eben nicht zuletzt auf seinen Korrespondenzen, in denen er seine Beobachtungen in einer weniger zwingenden Form als im Drucktext gleichsam vortastend zum Ausdruck bringt. Die Literaturkritik der

1 Zu Bertola im Zusammenhang des Kulturtransfers zwischen Italien und Deutschland: Fechner 1974; Heymann 1992; Bonfatti 2000; Unfer Lukoschik 2000; Heitmann 2003: 305–319, 410–414; Pirro 2016.

2 Vgl. auch Espagne 1999.

3 Vgl. Turchetti 2000.

4 Für einen Überblick vgl. Matthews-Schlinzig / Schuster / Steinbrink / Strobel (2020): 837 ff.

Aufklärung kennt keine festen Grenzen zwischen privater Stellungnahme und öffentlicher Urteilsbekundung. Beide Diskursweisen bedingen sich gegenseitig, und oft finden sich Ausschnitte aus Briefwechseln nicht nur als Vorlage in Zeitschriftenaufsätzen wieder, sondern werden in voller Länge wiedergegeben, um die Literaturkritik in einen kommunikativen Rahmen einzubinden, der die Bedingungen einer ungezwungenen, schöngeistigen Unterhaltung reproduzieren soll. Zeitschriften verorten Espagne und Werner auf einer durch stabilisierte Kooperationsweisen bedingten Sozialisationsebene, in der sich aus Freundschaftsbeziehungen netzartige Gemeinschaften entwickeln, die durch gezielten Einsatz von unterschiedlichen Kompetenzen etwa im Übersetzungswesen oder im Bereich der Rezensionen ausgebaut werden. Schon 1776 übernimmt Bertola mit 23 Jahren die Leitung des *Giornale letterario di Siena*, das eine beachtliche Rolle in der Vermittlung von Sulzers ästhetischem Denken in Italien spielt.

Nach dem rezeptionsgeschichtlichen Modell von Espagne und Werner verfestigen sich Wissenstransferprozesse endgültig, wenn aus Übersetzen als Gelegenheitsarbeit, die als solche individuellen Geschmackspräferenzen gehorcht, ein zusammenhängendes Übersetzungsprogramm wird, das an institutionalisierten Orten des Kulturaustausches wie Akademien, Verlagen, Literarischen Gesellschaften und Universitäten ausgeführt wird. An dieser Schlussphase in der Etablierung von Beziehungen zwischen verschiedenen Kulturen beteiligt sich Bertola ebenso maßgeblich, indem er sich als Übersetzer von mehreren Schriftstellern betätigt, deren Werke er entweder einzeln oder in den beiden Ausgaben seiner Literaturgeschichte publiziert. Sowohl die *Idea della poesia alemanna* (1779 bei Raimondi in Neapel) als auch die *Idea della bella letteratura alemanna* (1784 bei Bonsignori in Lucca) enthalten ein stattliches Kapitel mit der Überschrift *Poesie diverse tradotte dall'alemanno*, in dem Bertola Stücke etwa von Ewald von Kleist, Friedrich von Hagedorn, Anna Louisa Karsch und natürlich Salomon Gessner in italienischer Übertragung vorlegt. Bertolas Sonderstellung in der Geschichte der Rezeption deutscher Literatur in Italien hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass er zu den wenigen Spezialisten gehörte, die über ausreichende Deutschkenntnisse verfügten, und nicht auf die Vermittlung französischer Hilfsversionen angewiesen waren. Eine Seltenheit unter den damaligen italienischen Intellektuellen, die mit Interesse nach Deutschland schauten. Erwiesen sich diese als gegen die stereotype Vorstellung immun, die deutsche Sprache sei zu hart und ungeschliffen, ja zu barbarisch, als dass sich in ihr schöne und elegante poetische Werke schreiben ließen, so waren sie in den meisten Fällen jedoch unfähig, ihre Neugier selbstständig zu befriedigen, und mussten auf einen Umweg zurückgreifen.

Bertolas Nähe zur Idyllenproduktion von Salomon Gessner ist durch die Vielzahl von Übersetzungen belegt, die der italienische Literat an mehreren

Orten erscheinen läßt. Schon 1777 bringt der Neapolitanische Verleger Raimondi eine *Scelta d'Idili di Gessner, tradotti dal tedesco* auf den Markt, der eine wichtige theoretische Schrift beigelegt ist, die den Titel *Ragionamento sulla poesia pastorale* trägt. Die Versionen und die Abhandlung liegen dem umfangreichen Gessner-Teil in der *Idea della bella letteratura alemanna* zugrunde, in dem Gessners *Idyllen* mit 27 Stücken vertreten werden, die wiederum durch den *Ragionamento* kritisch eingeführt werden. Nach einer für die Gessner-Rezeption auch in anderen Ländern charakteristischen Tendenz werden die Idyllentexte nicht originalgetreu durch rhythmische Prosa wiedergegeben, sondern in metrisch heterogenen, reimlosen Versen umgedichtet.

Die Netzwerke von Intellektuellen und Kulturvermittlern, die die Aufnahme von Gessners Hirtengedichten in Italien einleiten, wurden von Giulia Cantarutti (1999; 2005; 2010; 2012; 2013) in zahlreichen Studien dargestellt. Eine Rekonstruktion der kulturgeschichtlichen Bedeutung, die der Rezeption des „Schweizer Theokrit" in Gelehrtenkreisen wie der Arcadia-Akademie in Rom zukommt, wurde erst durch ihre Forschungsarbeit möglich. Cantarutti hat gezeigt, in welchem Verhältnis Idyllik und Totalitätsgedanke zueinander stehen, und welche soziale Relevanz ein solches Verhältnis in der gemeinschaftlichen Konstellation der Akademie annimmt, die Bertola unter dem Namen „Ticofilo Cimmerio" besuchte. Geschmackserziehung auf der Basis neoklassischer Referenzmodelle erfüllt eine zivilisierende Funktion, die auf die in der Kultur des 18. Jahrhunderts vielbeschworene Vorstellung der „pubblica felicità" hinausläuft. Das naturgebundene Leben, das Gessners Hirten führen, macht ein Tugendmodell ersichtlich, das im Zeichen von Selbstgenügsamkeit, Affektbewältigung und Solidarität zwischenmenschliche Bindungen stärken soll. Der „letterato buon cittadino", wie der Titel einer berühmten Rede von Luigi Gonzaga di Castiglione (1776) lautet, vereinigt in sich ästhetische Erlesenheit und Einsicht in die gemeinschaftsstiftenden Grundwerte, ihm obliegen also entscheidende Aufgaben im Hinblick auf die Erschaffung gemeinnütziger Zivilisationsbedingungen. Philosophie und schöne Künste ergänzen sich gegenseitig, indem beide individuelles Wohlbefinden und kollektive Glückseligkeit fördern. Der Dichter darf sich keinesfalls an einem eigenbezüglichen ästhetischen Ideal orientieren; Poliertheit und Geschliffenheit künstlerischer Gestaltungsarbeit sollen Vergnügen hervorrufen, den Menschen jedoch auch zu einer differenzierten Kenntnis seiner moralischen Pflichten leiten[5]. Dabei wird von der Philosophie keine abstrakte Spekulation erwartet, denn die Wahrheit wird erst dann fruchtbar, wenn sie in angenehme Formen eingekleidet ist, die sie deutlich wahrnehmbar machen und vor jeder didaktischen Versteifung schützen. Gessners bukolische Werke erscheinen als

5 Zur moralischen Orientierung von Bertolas Literaturauffassung vgl. Di Ricco 1995: 33–71.

ein wichtiges Bezugsobjekt in Hinsicht auf diese Verbindung von Schönheit und moralischem Nutzen.

Ästhetische Kultur betrachtet Bertola nicht zuletzt als ein Regulativ, das sich auf Vorurteile und ungezügelte Leidenschaften in den Völkerbeziehungen ausgleichend auswirkt. Dem bekennenden Aufklärer schwebt ein Modell von interkultureller Verständigung vor, das sich auf die Literatur als ein Mittel zum Abbau von Stereotypen stützt. Zu dieser Vision einer transnationalen Kommunikationspraxis wird Bertola wohl auch durch seine freimaurerischen Ideen geführt, die sein Kunstkonzept stark beeinflussen. Über kleinkarierte parteiische Interessen hinaus, so Bertola (1779: XIV) im Vorwort zu seiner *Idea della poesia alemanna*, konstituiert sich eine Gemeinschaft von umsichtigen und weltoffenen Geistern, die ihren Mitbürgern eine gesunde, liberale Konfrontationsweise mit fremden Kulturen vorspiegeln: „Bello e invidiabil compenso si darebbe alla mia lieve fatica, se ambedue le nazioni [. . .] prendessero un poco più d'impegno a procacciarsi una più facile e spedita comunicazion di letteratura, e in essa a meglio conoscersi scambievolmente: onde e Italiani e Alemanni emuli, amici, concittadini andassero d'ora innanzi insieme ad incontrare con maggior sicurezza e soddisfazione quella gloria e quella felicità, che dispensano sempre le arti e le lettere, quando son lungi i pregiudizj, e tacciono le passioni“[6].

Bertolas Literaturgeschichtsschreibung postuliert zwei antithetische Tendenzen als im Gesamtprofil der deutschen Kultur wirksame Grundkräfte: Epochen, die im Zeichen von stilistischer Mannigfaltigkeit und Aneinanderreihung des Disparaten stehen, stellen sich Epochen ästhetischer Einheit und stringenter Zusammengehörigkeit entgegen. Opitz überwinde z. B. die Unregelmäßigkeiten des Barock, indem er die Linearität der antiken Formenlehre wieder aufwerte. In der Gegenwart drohe durch den Eigensinn der jüngeren Generation um Goethe ein erneuter Abstieg in die Dunkelheit der Unordnung und in die Übertriebenheit ungeregelter Affektentladung. In Gessner sieht Bertola das ideale Gegenmittel zur Abwendung einer solchen Gefahr. Das Landschaftskonzept in Gessners *Idyllen* deutet Bertola aus einer moralischen Perspektive, indem er die milde Art der Naturbeschreibung als ein Propädeutikum zur Ausführung geselliger Tugenden anvisiert. Gleichmäßigkeit der bildlichen Konstruktion und Harmonie der Einzelteile, die sich

6 „Es wäre für meine leichte Arbeit eine schöne und beneidenswerte Entlohnung, wenn sich beide Nationen ein wenig mehr Mühe darum geben würden, ihrer Literaturen gegenseitig schneller und sicherer kundig zu werden, und dadurch zur besseren Kenntnis voneinander zu gelangen, auf dass Italiener und Deutsche in wechselseitiger Nacheiferung, Freundschaft und Mitbürgerschaft von nun an mit mehr Zutrauen und Freude jenen Ruhm und jene Glückseligkeit gemeinsam ernten mögen, die Kunst und Literatur stets spenden, wenn Vorurteile ausbleiben und Leidenschaften ruhen“ (Übers. d. V.).

widerstandslos einem übergeordneten Kunstwollen fügen, leiten den Leser zu einer philanthropischen Vorstellung, zu der der Mensch von Natur aus neigt.

Ästhetisches Vergnügen wird zur Prämisse sozialer Integration. Dass literarische Bilder auf der Basis ihrer allgemeinmenschlichen Substanz wahrgenommen und genossen werden, macht sie auch als politische Emanzipationsmittel wirksam, weil sie eine egalisierende Kraft auslösen, die hierarchisierende Bewertungskriterien und partikularistische Betrachtungsweisen gleichsam aufheben[7]. Die Affektabstinenz, die für die Bewohner idyllischer Landschaft charakteristisch ist, erweist sich als eine Eigenschaft, die Menschlichkeitssinn fördert, anstatt ihn zu entkräften. Bertolas Gespür für die Implikationen literarischer Diskurse in der Dimension der Praxis führt ihn dazu, die politische Brisanz bukolischer Mythologeme zu erkennen. Das Goldene Zeitalter indiziert er dementsprechend als ein erzählerisches Dispositiv zur Steigerung von Geselligkeit und Humanität[8]. In der Lobrede auf Gessner, die 1789 den Schlusspunkt seiner Auseinandersetzung mit dem Zürcher Schriftsteller ein Jahr nach dessen Tod darstellt, lässt Bertola die sozialen Züge der Gattung Idylle in den Vordergrund treten, indem er auf ein Gedankenrepertoire zurückgreift, das durch das traditionsreiche Begriffspaar *prodesse* und *delectare* bestimmt ist: „tutte le sue pitture del cuore umano“ – so Bertola (1789: 13–14) – „spirano la più amabile filantropia; [. . .] porta in trionfo ne’ suoi amori la virtù più limpida; [. . .] insinuantissima è la naturalezza onde i suoi personaggi esprimono sentimenti di onestà e di beneficenza; [. . .] le ordinarie vicende della vita si trovano con nuovo esempio fra’ suoi personaggi, e si trovano sotto forme e colori atti a presentar l’istruzione in compagnia del diletto“[9].

Die 27 Idyllen, die Bertola 1784 in eigener Übersetzung in seine *Idea della bella letteratura alemanna* aufnimmt, ziehen wie angedeutet das Fazit aus einer längeren Vertrautheit, die durch mindestens drei Stationen zu rekonstruieren ist[10]. In einem ersten Schritt legt Bertola 1777 in der bereits erwähnten *Scelta d’Idili* 16 Texte vor, die mehrheitlich aus den 1756 von Gessner veröffentlichten *Idyllen* stammen. Nur fünf dieser Stücke waren 1772 in

7 Zum dicht gewobenen Netz von sozialgeschichtlich relevanten Implikationen in Gessners Idyllenproduktion: Kesselmann 1976; Schneider 1980; Garber 1993; Behle 2002; Griffiths 2014; Pirro 2021.

8 Vgl. Di Benedetto 2000.

9 „Aus allen seinen Bildern des menschlichen Herzens weht die liebenswürdigste Philanthropie; [. . .] in seinen Liebesgeschichten lässt er die reinste Tugend triumphieren; [. . .] äußerst anziehend ist die natürliche Art, mit der seine Figuren Gefühle der Ehrlichkeit und Barmherzigkeit zum Ausdruck bringen; [. . .] allgemeine Begebenheiten rücken in ein neues Licht durch das Verhalten seiner Figuren, und treten in Formen und Farben auf, die dazu geeignet sind, den Nutzen mit dem Wohlgefallen zu verbinden“ (Übers. d. V.).

10 Zu Bertolas Leistung aus übersetzungshistorischer Perspektive vgl. Zanon 2021.

den *Neuen Idyllen* erschienen, mit denen Gessner, der sich in der Zwischenzeit hauptsächlich der Landschaftsmalerei, der Kommunalpolitik und dem Verlagswesen gewidmet hatte, den Anschluss an seinen ersten, nunmehr ziemlich weit zurückliegenden Erfolg versucht hatte. 1779 präsentiert Bertola im Übersetzungsteil seiner *Idea della poesia alemanna* sechs weitere Stücke. Diese Auswahl enthält keinen der Texte, die zwei Jahre zuvor in die *Scelta* aufgenommen worden waren. Bertola kehrt nun das Verhältnis zwischen Gessners Idyllensammlungen um und übersetzt vier Arbeiten aus den *Neuen Idyllen* und nur zwei aus den *Idyllen* von 1756. Dieser Wandel in der Proportion weist offensichtlich auf die Aktualität hin, die Gessners Werk in Bertolas Literaturvorstellung innehat. Der italienische Literat legt großen Wert darauf, Gessner nicht etwa als Vertreter einer entfernten und verblassten Vergangenheit vorzustellen, sondern als einen Gesinnungsgenossen in seinem Kampf gegen Ausschweifungen und Ausartungen des schlechten Geschmacks. Den zu diesem Zeitpunkt vorliegenden 22 Texten setzt Bertola 1784 in seiner *Idea della bella letteratura alemanna* schließlich weitere fünf Idyllen hinzu, die seinen Übersetzungskorpus endgültig abrunden.

Um eine theoretische Einführung zu seinen Versionen bemüht sich Bertola durch seinen *Ragionamento*, in dem er in neun Abschnitten über die Grundkonzepte in Gessners Landschaftsdarstellung berichtet, das Verhältnis von Gessners *Idyllen* zu Texten und Autoren rekonstruiert, denen eine wichtige Vorgängerfunktion zukommt, einige stilistische Konstanten Revue passieren lässt, die Gessners Hirtengedichte bestimmen, und vor allen Dingen seine eigenen Kriterien bei der Übersetzungsarbeit bespricht. Gessners Hauptverdienst sieht Bertola in der Ausgewogenheit zwischen Faktizität und Idealisierung der ländlichen Verhältnisse. Eine realistische Reproduktion bäuerlicher Lebensumstände wäre mit den Gattungskonventionen zwar unvereinbar gewesen; Gessner greift jedoch die sittliche Einfachheit und die tugendhafte Art auf, die einer Existenz im Zeichen der Natur innewohnen, und die insofern weniger auf mimetischer Ebene als vielmehr aus einer geistigen Perspektive und in einem übertragenen Sinne glaubwürdig gemacht werden sollen. Gessner, so Bertola, verdient sehr wohl das Prädikat „Schweizer Theokrit", denn die ungekünstelte Erzählweise des griechischen Schriftstellers wusste er souverän wieder aufzunehmen, ohne in die Rohheit zu geraten, die Theokrits Schreibweise gelegentlich kennzeichnet. „Fra' moderni", so lautet Bertolas (1784: II, 10–11) Schlussfolgerung, „niuno meglio di Gessner ha dipinto la pace, l'innocenza e le dolcezze della vita campestre: non si può leggerlo, senza provare una tentazion vivissima di donar tutta la vita ad una campagna"[11].

11 „Unter den Modernen hat keiner den Frieden, die Unschuld und die Annehmlichkeiten des Landlebens besser als Gessner gemalt: Man kann ihn nicht lesen, ohne den lebendigsten Wunsch zu empfinden, sein ganzes Leben auf dem Land zu verbringen" (Übers. d. V.).

Im fünften Abschnitt des *Ragionamento*, der den selbstbezüglichen Titel *Della mia maniera di tradurre Gessner* trägt, stellt Bertola als Auswahlprinzip seiner Gessner-Anthologie einen moralischen Grundsatz fest: Er wage nicht zu behaupten, die poetisch schönsten Texte ausgesucht zu haben, sei aber sicher, „di non aver trascurato i più ricchi di lezioni di onestà e di morale“[12] (Bertola 1784: II, 15). Allerdings habe er für nötig gehalten, Gessners stilistische Führung an denjenigen Stellen umzugestalten, die ihm als zu naiv erscheinen, als dass der Leser sie nicht als kunstlos und eintönig wahrnehmen könnte. Die deutsche Sprache, so Bertola (1784: II, 15), lasse einen bestimmten Grad an Primitivität zu, einen „linguaggio di cuore“ – eine „Sprache des Herzens“, die in andere Kulturen nicht ohne weiteres zu übertragen sei. Dass Bertolas Übersetzungen durch eine solche Feinarbeit darauf hinausliefen, Gessners Duktus unter Rekurs auf einen Rokoko-Geschmack an ein gemäßigtes ästhetisches Modell anzupassen, das sich für den Schweizer Autor besonders gut eignen würde, ist eine im Grunde nicht fehlerhafte, aber doch ergänzungsbedürftige Einschätzung, die als solche das tradierte Klischee des „süßlichen Gessner“ bedienen könnte. Bertolas Zweck besteht nicht in einer Verfeinerung von Gessners Stücken, die ihm sowieso als kultiviert genug erscheinen. Er zielt vielmehr darauf ab, den geselligen Rahmen, in den die bukolische Handlung eingebettet ist, deutlicher zu konturieren. Dass somit einige eigentümliche Züge der Ursprungstexte blasser werden, ist eine unvermeidliche Folge. Die ideale Leistung des Übersetzers definiert Bertola übrigens nicht als die detailgetreue Wiedergabe der Textpartien, sondern als die Reproduktion des „tuono [. . .] che regna nel totale delle espressioni“ (Bertola 1784: II, 15)[13].

Bibliographie

Amaduzzi, Giovanni Cristofano / Bertola, Aurelio de’ Giorgi (2005): *Carteggio, 1774–1791*, hrsg. von Maria Francesca Turchetti, Roma: Edizioni di Storia e Letteratura.

Behle, Carsten (2002): „*Heil dem Bürger des kleinen Städtchens*“. *Studien zur sozialen Theorie der Idylle im 18. Jahrhundert*, Tübingen: Niemeyer.

Bertola, Aurelio de’ Giorgi (1779): *Idea della poesia alemanna*, Napoli: Raimondi.

Bertola, Aurelio de’ Giorgi (1784): *Idea della bella letteratura alemanna*, Lucca: Bonsignori.

12 „Die an Wohlgesittheits- und Moralunterricht reichsten Gedichte nicht vernachlässigt zu haben“ (Übers. d. V.).

13 „Des Tons, [. . .] der im Gesamtgebilde herrscht“ (Übers. d. V.).

Bertola, Aurelio de’ Giorgi (1789): *Elogio di Gessner*, Pavia: Bolzani.
Bonfatti, Emilio (2000): „Bertola e la letteratura tedesca“, in: Battistini, Andrea (a cura di): *Un europeo del Settecento. Aurelio de’ Giorgi Bertola riminese*, Ravenna: Longo, 425–436.
Cantarutti, Giulia (1999): „*Fecisti vatem*. Zu Aurelio de’ Giorgi Bertola und den deutsch-italienischen Begegnungen im 18. Jahrhundert“, in: Marri, Fabio / Lieber, Maria (Hgg.): *Die Glückseligkeit des gemeinen Wesens*, Frankfurt a.M.: Lang, 173–196.
Cantarutti, Giulia (2005): „Die vergessene Bibliothek eines ‚Letterato buon cittadino‘ und die Anfänge der Gessner-Verehrung in Italien“, in Adam, Wolfgang / Fauser, Markus (Hgg.): *Geselligkeit und Bibliothek. Lesekultur im 18. Jahrhundert*, Göttingen: Wallstein, 217–251.
Cantarutti, Giulia (2010): „Per una rilettura di Aurelio de’ Giorgi Bertola e Francesco Soave traduttori del ‚Teocrito d’Elvezia‘ “, in: Cantarutti, Giulia / Ferrari, Stefano / Filippi, Paola Maria (a cura di): *Traduzioni e traduttori del Neoclassicismo*, Milano: Franco Angeli, 123–159.
Cantarutti, Giulia (2012): „Gessner vs. Kant im Italien des Neoclassicismo: Streifzüge durch eine versunkene Landschaft“, in: Pirro, Maurizio (Hg.): *Salomon Gessner als europäisches Phänomen. Spielarten des Idyllischen*, Heidelberg: Winter, 115–201.
Cantarutti, Giulia (2013): *Fra Italia e Germania. Studi sul transfert culturale italotedesco nell’età dei Lumi*, Bologna: Bononia University Press.
Di Benedetto, Arnaldo: „Immagini dell’idillio nel secolo XVIII: Bertola e le poetiche della poesia pastorale“, in: Battistini, Andrea (a cura di): *Un europeo del Settecento. Aurelio de’ Giorgi Bertola riminese*, Ravenna: Longo, 201–216.
Di Ricco, Alessandra (1995): *Tra idillio arcadico e idillio ‚filosofico‘. Studi sulla letteratura campestre del Settecento*, Lucca: Pacini Fazzi.
Espagne, Michel (1999): *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris: Puf.
Espagne, Michel / Werner, Michael (1987): „La construction d’une référence allemande en France 1750–1914. Genèse et histoire culturelle“, in: *Annales E.S.C.*, 42, 969–992.
Espagne, Michel / Werner, Michael (1988) (éds.): *Transferts. Les relations interculturelles dans l’espace franco-allemand (XVIIIe et XIXe siècle)*, Paris: Éditions Recherches sur les Civilisations.
Fechner, Jörg-Ulrich (1974): *Aurelio de’ Giorgi Bertolas Deutschlandbild und die Begründung der Rheinromantik*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
Garber, Klaus (1993): „Idylle und Revolution. Zum Abschluß einer zweitausendjährigen Gattungstradition im 18. Jahrhundert“, in: Gutjahr, Ortrud / Kühlmann, Wilhelm / Wucherpfennig, Wolf (Hgg.): *Gesellige Vernunft. Zur Kultur der literarischen Aufklärung. Festschrift für Wolfram Mauser zum 65. Geburtstag*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 57–82.
Gonzaga di Castiglione, Luigi (1776): *Il letterato buon cittadino. Discorso filosofico e politico […] colle note dell’Abate Luigi Godard*, Roma: Benedetto Francesi.
Griffiths, Elystan (2014): „‚Oft reiß ich mich aus der Stadt los, und fliehe in einsame Gegenden‘. Social criticism in Salomon Gessner’s idylls“, in: *Publications of the English Goethe Society*, 83, 22–36.

Heitmann, Klaus (2003): *Das italienische Deutschlandbild in seiner Geschichte.* Bd. I: *Von den Anfängen bis 1800*, Heidelberg: Winter.

Heymann, Jochen (1992): „Die Entdeckung Deutschlands. Kulturvermittlung, Gattungsnormen und Wahrnehmungsmodalitäten in den Reiseberichten von Carlo Denina und Aurelio Bertola“, in: Battafarano, Italo Michele (Hg.): *Deutsche Aufklärung und Italien*, Bern: Lang, 371–396.

Kesselmann, Heidemarie (1976): *Die Idyllen Salomon Gessners im Beziehungsfeld von Ästhetik und Geschichte im 18. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Gattungsgeschichte der Idylle*, Kronberg/Ts.: Scriptor-Verlag.

Matthews-Schlinzig, Marie Isabel / Schuster, Jörg / Steinbrink, Gesa / Strobel, Jochen (2020) (Hgg.): *Handbuch Brief. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Berlin/Boston: De Gruyter.

Pirro, Maurizio (2016): „Postfazione“, in: Aurelio de’ Giorgi Bertola: *Idea della bella letteratura alemanna*, Milano/Udine: Mimesis, 255–273.

Pirro, Maurizio (2021): „Con ‚zelo del pubblico bene‘. Socievolezza, virtù e possesso nelle Idyllen di Salomon Gessner“, in: Di Ricco, Alessandra / Giunta, Claudio (a cura di): *Dispacci da un altro mondo. Il genere dell’idillio dall’età classica all’Ottocento*, Bologna: Il Mulino, 135–154.

Schneider, Helmut J. (1980): „Naturerfahrung und Idylle in der deutschen Aufklärung“, in: Pütz, Peter (Hg.): *Erforschung der deutschen Aufklärung*, Königstein/Ts.: Athenäum.

Turchetti, Maria Francesca (2000): „Le lettere di Aurelio Bertola a Giovanni Cristofano Amaduzzi: un’autobiografia in forma epistolare“, in Battistini, Andrea (a cura di): *Un europeo del Settecento. Aurelio de’ Giorgi Bertola riminese*, Ravenna: Longo, 37–60.

Unfer Lukoschik, Rita (2000): „Salomon Gessner fra Aurelio de’ Giorgi Bertola ed Elisabet Caminer Turra“, in Battistini, Andrea (a cura di): *Un europeo del Settecento. Aurelio de’ Giorgi Bertola riminese*, Ravenna: Longo, 401–424.

Zanon, Tobia (2021): „Forme della traduzione delle Idyllen di Gessner in Italia tra fine Sette e primo Ottocento“, in: Biagi, Daria / Rispoli, Marco (a cura di): *Tra Weltliteratur e parole bugiarde. Sulle traduzioni della letteratura tedesca nell’Ottocento italiano*, Padova: Padova University Press, 145–156.

Johann Diederich Gries’ Übersetzungen im Kontext des italienisch-deutschen Kulturtransfers der Romantik

Daniele Vecchiato (Padua)

Obwohl der Name Johann Diederich Gries unter Experten in Sachen Übersetzungsgeschichte bekannt sein dürfte, hat sein Werk lange Zeit wenig Beachtung erhalten und ist erst in jüngster Zeit zum Gegenstand übersetzungsphilologischer Analysen geworden. Als mögliche Gründe für die seitens der Forschung feststellbare „stiefmütterliche Behandlung“ eines der prominentesten Übersetzer der Goethezeit nennt Héctor Canal (2019: 304) seinen „Verzicht auf übersetzungstheoretische Ansprüche und sein[en] spärliche[n] Umgang mit Paratexten zu seinen Übersetzungen“ sowie die Tatsache, dass Gries – im Gegensatz zu anderen Zeitgenossen wie Johann Heinrich Voß oder August Wilhelm Schlegel – die eigene dichterische Tätigkeit vernachlässigte, um als Vollzeitübersetzer oder, wie er selbst in einem Brief schreibt, als „Unterhändler ausländischer Dichter“ (Canal 2019: 305) zu arbeiten. Aufgrund seiner außergewöhnlich breiten und ästhetisch wertvollen Produktion galt Gries im Verlauf des 19. Jahrhunderts als einer der bedeutendsten Vermittler romanischer Literaturen im deutschsprachigen Raum und zweifelsohne als *der* Verdeutscher italienischer Versepik[1]: Seine Übersetzungen von Torquato Tassos *Gerusalemme liberata* (1800–1803), Ludovico Ariostos *Orlando furioso* (1804–1808; 1827–1828) und Matteo Maria Boiardos *Orlando innamorato* (1835–1839) zählen zu den prominentesten Beispielen jener intensiven Auseinandersetzung deutscher Dichtung mit der italienischen Renaissance, die in der Romantik Konjunktur hatte[2].

Nach einer kurzen Einführung in das Werk von Gries wird im Folgenden versucht, seine Übersetzungen aus dem Italienischen und die ihnen zugrunde liegende Poetik vor dem Hintergrund der übersetzungstheoretischen Debatte des frühen 19. Jahrhunderts zu lesen. Seine translatorische Praxis wird insbesondere am Beispiel des *Verliebten Roland*, seiner Versübersetzung des *Orlando innamorato*, dargelegt, der im Gegensatz zu den Übersetzungen von Tasso, Ariosto und Calderón von der Forschung so gut wie übersehen worden

1 Vgl. Tgahrt 1982: 523–538.
2 Vgl. Stierle 1996; Polledri 2010.

ist[3], aber aus mindestens zwei Gründen einen besonders interessanten Studienfall darstellt: Erstens ist der *Verliebte Roland* die einzige Übersetzung von Gries, die mit einer umfangreichen Vorrede versehen ist[4]. Diese bietet nicht nur ein biografisches Profil des italienischen Dichters und eine sorgfältige Darstellung der Entstehungs- und Editionsgeschichte sowie der Struktur, Sprache und Inhalte des *Innamorato*, sondern auch eine längere Reflexion von Gries über die leitenden Prinzipien seiner übersetzerischen Arbeit. Es handelt sich also um ein wichtiges – weil seltenes – Selbstzeugnis des Übersetzers, das einen umfassenden Einblick in seine Arbeitsweise ermöglicht. Zweitens stellt der *Verliebte Roland* Gries' letztes großes Übersetzungsprojekt dar und somit gewissermaßen auch die Summa seiner über dreißigjährigen Beschäftigung mit den Formen und Inhalten italienischer Epen und auch mit den Debatten seiner Zeit über die (Un-)Möglichkeit der Wiedergabe fremdsprachiger Poesie – vor allem fremder Metrik – im Deutschen.

1. Johann Diederich Gries wurde 1775 in Hamburg geboren und studierte ab 1795 Jura in Jena. Hier lernte er im Laufe der Zeit Wieland, Schiller, Herder und Goethe kennen und begann mit eigenen literarischen Versuchen, die er unter anderem in Schillers *Musenalmanach* und Wielands *Neuem Teutschen Merkur* veröffentlichte. Weitere Lebensstationen führten ihn nach Dresden, wo er Novalis, die Brüder Schlegel und andere Vertreter der Romantik kennenlernte, nach Heidelberg, Stuttgart und immer wieder nach Jena. Hier verkehrte er mit den Geistesgrößen seiner Zeit und führte eine gesellig-literarische Existenz, bevor er – krank und in finanzieller Not – für die letzten Jahre seines Lebens von seinem Bruder zurück nach Hamburg geholt wurde, wo er 1842 starb[5].

Maßgebend für seine Übersetzertätigkeit war zunächst die Bekanntschaft mit Wieland und später dann jene mit den Romantikern. Von Ersterem angeregt, veröffentlichte er eine Übersetzungsprobe von Tassos *Befreitem Jerusalem* im *Merkur*; die vollständige Übertragung – zwischen 1800 und 1803 erschienen – schrieb er dank der Förderung August Wilhelm Schlegels, der das Werk vor seiner Veröffentlichung revidierte[6]. Noch während der Drucklegung des Tasso begann Gries mit der Übersetzung des *Furioso*, die er zwischen 1804 und 1808 unter dem Titel *Rasender Roland* veröffentlichte

3 Für eine erste Einbettung des Werkes in die deutsche Boiardo-Rezeption um 1800 vgl. Vecchiato 2019: 311–315.

4 Gries' 1831 veröffentlichte Übersetzung des *Ricciardetto* von Niccolò Forteguerri enthält ebenfalls eine Vorrede, die jedoch nicht so ausführlich auf übersetzungsbezogene Fragen eingeht.

5 Für weitere Ausführungen zum Leben und Werk von Gries vgl. Campe 1855; Trübner 1970; Kelletat 2019.

6 Hierzu vgl. Polledri 2013: 176–186.

und zwanzig Jahre später – nach einer gründlichen Bearbeitung – in neuer Auflage erscheinen ließ[7].

Bei der Realisierung dieser ersten beiden Übersetzungsprojekte auferlegte sich Gries strenge metrische Kriterien, die dem komplexen Aufbau der italienischen *ottava rima* Rechnung tragen sollten: Er rekurrierte auf die jambische Pentapodie als deutsche Entsprechung des *endecasillabo* und verwendete durchweg das feste Reimschema ABABABCC. Um die formale Strenge der italienischen Strophe zu reproduzieren, nutzte Gries die gleiche Kadenzfolge, die Wilhelm Heinse in seinen *Laidion*-Stanzen kodifiziert hatte: Die ersten sechs kreuzgereimten Verse enden alternierend mit weiblichen und männlichen Versschlüssen, wobei die A-Reime ausnahmslos weibliche und die B-Reime stets männliche Kadenzen aufweisen; die beiden abschließenden paarig gereimten Verse (die C-Reime) hingegen haben stets weibliche Kadenzen. Dies lässt sich exemplarisch an den Eingangsstanzen der beiden Übersetzungen zeigen:

Den Feldherrn sing' ich und die frommen Waffen,	A	w
So des Erlösers hohes Grab befreit.	B	m
Viel wirkt' er durch des Geist's und Armes Schaffen	A	w
Viel duldet' er im glorreich kühnen Streit.	B	m
Und fruchtlos droht die Hölle, fruchtlos raffen	A	w
Sich Asien auf, und Libyen, kampfbereit;	B	m
Denn Gott vergönnt ihm, die verirrten Seinen	C	w
Bei dem Panier des Heiles zu vereinen.	C	w
(Tasso/Gries 1810: 1)		

Die Frauen, Ritter, Waffen, art'gen Sitten	A	w
Liebschaften sing' ich, den verwegnen Muth	B	m
Aus jener Zeit, da Frankreich viel gelitten,	A	w
Als Morenvölker über Lybiens Flut,	B	m
Geführt von König Agramant, geschritten;	A	w
Der, voll von Zorn und jugendlicher Wut,	B	m
Den Tod Trojans sich kecklich wollt' erfrechen	C	w
An König Karl, dem Kaiser Roms, zu rächen.	C	w
(Ariosto/Gries 1804: 1)		

7 Hierzu vgl. Kroes 1990: 20–23; Kofler 2020.

Gries entschied sich also für eine formenstrenge Stanzenübersetzung und diese Entscheidung ist keineswegs als nebensächlich zu betrachten, denn sie impliziert eine Stellungnahme des Übersetzers bezüglich der Polemik zwischen dem Wieland-Kreis und den Romantikern über die Möglichkeit, Bewegungsverlauf und Reimstruktur italienischer Verse im Deutschen adäquat wiederzugeben. Wieland, der das Ideal einer formal freien Nachbildung verfocht und exzessive Treue bei poetischen Übertragungen ablehnte, bezeichnete Gries' Bemühen in einem wenig schmeichelhaften Brief an den Übersetzer „als eine Art von gymnastischer Uebung" (Campe 1855: 69)[8]. August Wilhelm Schlegel hingegen lobte dessen Ariosto-Übertragung in einer längeren Besprechung, in der er für eine mimetische Übersetzungspraxis plädierte, die „eine progressive Annäherung an die Wirkung des Originals durch eine möglichst genaue Nachahmung der Form wie des Inhalts" (Kofler 2020: 189) ermöglichen sollte. Schlegel (1810: 196) betonte insbesondere den Grundsatz, „daß jedes Gedicht in seiner eigenen metrischen Form, oder wenigstens einer ihm so nahe verwandten, als die Natur der Sprache es nur irgend erlaubt, übertragen werden muß". Doch auch wenn er sich in der Besprechung unmissverständlich „für die strenge Observanz" (196) ausspricht, empfiehlt er Gries weitergehend, „die Wahl der männlichen und weiblichen Reime frey zu lassen" (203). Schlegel selbst hatte sich in seinen eigenen Ariosto-Übersetzungen aus den *Athenäum*-Jahren „in Ansehung des Gebrauchs und der Anordnung der männlichen und weiblichen Reime gar keine Regel vorgeschrieben, bald diese, bald jene vorangesetzt, auch mit männlichen geschlossen, und dann wieder ganze Strophen mit weiblichen Endungen gemacht" (1799: 278)[9].

2. Mehr als zwanzig Jahre nach Schlegels Rezension folgte Gries der Empfehlung seines Freundes[10] und zog für seine Übersetzung des *Orlando innamorato* einen freieren Umgang mit Metren vor. Dies lässt sich bereits in der Eingangsoktave beobachten, die als solche gewissermaßen programmatischen Charakter besitzt. Hier verfolgt Gries eine radikale Umkehrung des Heinse'schen Schemas, indem er jeweils fünf männliche A- und C-Reime mit drei weiblichen B-Reimen kombiniert:

8 Hierzu vgl. Martin 1996: 203–209.

9 Schlegels Ausführungen scheinen die Thesen von Carl Ludwig Fernow vorwegzunehmen, der in seiner Abhandlung *Über die Nachahmung des italiänischen Verses* (1808) auf die rhythmischen und metrischen Unterschiede zwischen dem *endecasillabo* und dessen deutschen Entsprechungen aufmerksam macht und für eine freiere Wiedergabe der Kadenzen plädiert, um eine „schleppende Eintönigkeit" (50) zu vermeiden und den „mannigfaltig wechselnden Ton und Ausdruck" (63) des Originals möglichst nachzuahmen.

10 Zum Austausch zwischen Schlegel und Gries vgl. Catalano 2020: 176–179.

Ihr Herrn und Ritter, die ihr euch geschaart	A	m
Zum Hören neuer, angenehmer Mähren,	B	w
Seyd aufmerksam und ruhig, und erfahrt	A	m
Die schöne Kunde, die mein Sang wird lehren;	B	w
Und Thaten hört ihr, ungeheu'rster Art,	A	m
Fahrvolle Müh'n, Kampfproben, reich an Ehren,	B	w
Die Roland einst vollbracht, von Lieb' entbrannt,	C	m
Als Karl, der Kaiser, herrscht' im Frankenland.	C	m

(Boiardo/Gries 1835: 3)

Auch im Verlaufe des Epos variiert die Disposition der Kadenzen im Versschluss ständig, wobei keine Strophen mit ausschließlich weiblichen oder männlichen Reimen zu finden sind. In der Vorrede zur Übersetzung erklärt Gries (Boiardo/Gries 1835: XLIV), dass er von seinen „sonstigen Grundsätzen in Ansehung der Reimstellung einigermaassen abgewichen" ist, weil er „die grösstmögliche Treue" gegenüber dem Original erreichen wollte:

> In den Uebersetzungen des Tasso und Ariost habe ich den weiblichen Reim allemal vorangestellt, bei'm Bojardo aber bald den weiblichen, bald den männlichen, so wie durch die eine oder die andere der beiden Stellungen ein genaueres Anschmiegen an das Original möglich ward. Dass dennoch eine metrische und gereimte Uebersetzung, zumal in einer so schwierigen Versart wie die *Ottava-rima*, nur selten eine wörtliche seyn kann, leuchtet Jedem ein. Doch versteht sich von selbst, dass kein historischer Punkt, auch von geringer Bedeutung, übergangen oder verändert werden darf, und dass man Farbe und Ton des Orig[inals] mit grösster Beharrlichkeit festhalten muss. (XLIV–XLV)

Wie die früheren Übersetzungen von Gries zielt also auch der *Verliebte Roland* auf Wirkungsgleichheit: Dem Übersetzer war es wichtig, neben dem Inhalt auch die Form des Ausgangstextes, dessen „Farbe und Ton", zu reproduzieren. Um der Beweglichkeit und Schmucklosigkeit der Boiardo'schen Stanzen näherzukommen, entschied er sich für eine stärkere metrische Flexibilität.

Das „genauere[] Anschmiegen" der Gries'schen Übersetzung an das Original zeigt sich jedoch nicht nur im Reimschema und in der prosodischen Strukturierung der Verse, sondern auch in der sorgfältigen Reproduktion bestimmter phonetischer oder rhetorischer Effekte. Repräsentativ seien folgende Beispiele angeführt, um zu verdeutlichen, wie geschickt Gries darin war, bei der Übersetzung semantische, syntaktische und phonetische Äquivalente zum Original zu schaffen:

– Paronomasie:

La cuccia il cacia in pista con tempesta (I, XXV, 10, v. 7)
Die Hündinn jagt und plagt mit Hast den Gast (Boiardo/Gries 1836: 190)

– Epanalepse:

Il campo è tuto in arme, e costui cacia
Cridando: „Piglia piglia! Para para!“ (II, V, 42, v. 6)
Das ganze Lager, ihn zu fahn erpicht,
Jagt nach und schreit: Halt', halt' ihn! wehr'ihm, wehre! (Boiardo/Gries 1837: 15)

– Alliterationen und lautliche Wiederholungen:

Ciò che vediva ch'al conte gradava,
Quel gli chiedeva, e sol di ciò parlava. (I, XXVII, 38, v. 7–8)
Was sie dem Grafen wohlgefällig weiss,
Das fragt sie nur, und spricht davon mit Fleiss. (Boiardo/Gries 1836: 242)

Via a lor addosso a briglie abandonate!
Già sono in rota, io il vedo in veritate! (II, XXX, 44, v. 7–8)
Auf! Mit verhängten Zügeln auf die Schaar!
Geschlagen sind sie schon, ich seh' es klar. (Boiardo/Gries 1839: 170)

Bei seiner Arbeit ist der Übersetzer also ständig darum bemüht, formale Aspekte des Originals zu reproduzieren oder zumindest eine Wirkung auf sein Zielpublikum zu erzeugen, die mit derjenigen des Ausgangstextes auf die ursprüngliche Leserschaft vergleichbar ist.

3. Gries war sich durchaus darüber bewusst, dass eine rhythmische und metrische Übertragung notwendigerweise auch eine gewisse Kreativität erforderte, die zu Abweichungen vom Original führen konnte. Um möglicher Kritik vorzubeugen, geht er in seiner Vorrede auf diesen Aspekt ein und bemerkt, dass die Treue – selbst wenn sie das „Haupt-Augenmerk“ seiner Arbeit gebildet habe – doch „nicht die einzige [Pflicht des Nachbilders]“ darstelle: „Die Uebertragung“ – schreibt er – „soll auch wohllautend, fliessend, zwanglos seyn; sie soll, verlangt man, wie ein Original sich lesen lassen“ (XLVI).

Nun könnte man den Einwand erheben, dass eine solche Übersetzungspraxis die herausfordernde Alterität des fremden Textes glättet, statt sie durch eine Verfremdung der literarischen Sprechweisen der Zielkultur sichtbar zu machen. Mit Peter Kofler (2020: 191) ließe sich sogar behaupten, dass sie durch die Assimilation des fremden Textes in die Zielkultur „ironischerweise das Paradox einer partiellen Rückkehr zu [. . .] [den] *belles infidèles*“ realisiert, gegen welche die Übersetzungstheoretiker der Romantik bekanntlich angetreten waren. Doch anders als bei den „schönen ungetreuen“ Übersetzungen, die vor allem im 17. und 18. Jahrhundert populär waren, nähert sich

Gries dem italienischen Ausgangstext mit einem ausgeprägt philologisch-hermeneutischen Blick. Seine Übersetzungen bilden gewiss eine in der Zielsprache genießbare Neuschöpfung, aber sie entstehen – wie aus der Vorrede sowie den detaillierten sprachlichen Anmerkungen zum *Verliebten Roland* deutlich wird – aus einer kritischen Reflexion der Differenz, die „das performativ-improvisatorische Handeln mit der kritisch-philologischen Reflexivität und der dichterischen Kreativität verbindet" (Polledri 2013: 172).

Weil Gries die Diktion des Originals aus semantisch-syntaktischer sowie stilistisch-metrischer Sicht wiederzugeben versucht, ist sein Werk prinzipiell ausgangstextlich orientiert. Gleichzeitig aber strebt er eine Synthese zwischen dem Fremden und dem Eigenen an, indem er die deutschsprachige Zielkultur stets im Blick behält und das Spannungsverhältnis zwischen dem Entstehungshorizont des Ausgangstextes und seiner eigenen Zeit immer präsent hat. Gries zufolge bedeutet Übersetzen nicht nur das punktuelle Wiedergeben des Originals und das Lösen aller stilistischer Herausforderungen, die der fremde Text stellt, sondern auch das Erobern einer „schriftlichen Stimme" im Sinne von Novalis, die den übersetzten Text als ein performatives „Hör-Erlebnis" konfiguriert[11]. Der Übersetzer leistet daher eine holistische, rekreative sowie kreative Arbeit, die ihn gleichzeitig zum deutenden Leser des Originals, zum Textproduzenten und ebenfalls zum kritischen Leser seines eigenen Textes werden lässt.

Um das Original für sein Lesepublikum produktiv verwandeln und vergegenwärtigen zu können, möchte Gries (Boiardo/Gries 1835: XLVII) nicht schlicht die Treue der Lesbarkeit aufopfern, sondern „sorgsam erwägen, auf welcher Seite in jedem bestimmten Falle die grössere Wichtigkeit ist": Der Übersetzer soll also „erforschen, was vom Original durchaus nicht aufgeopfert werden darf, hieran festhalten und das minder Wichtige diesem bequemen". In der Praxis also versucht Gries, die *vexata quaestio* der Dichotomie zwischen verfremdender bzw. domestizierender Übersetzung zu überwinden, die Friedrich Schleiermacher (1963: 47) in seiner Akademie-Rede von 1813 prägnant formuliert hatte: „Entweder der Übersetzer lässt den Schriftsteller möglichst in Ruhe, und bewegt den Leser ihm entgegen; oder er lässt den Leser möglichst in Ruhe und bewegt den Schriftsteller ihm entgegen". Im ersten Fall verweist die Übersetzung auf ihre Natur als Produkt eines komplexen interlingualen und interkulturellen Kommunikationsprozesses, manchmal auf Kosten der Verständlichkeit und des ästhetischen Genusses; im zweiten Fall geht die Transparenz des traduktiven Aktes komplett verloren, da eine am Zielleser allzu orientierte Übersetzung „den Verfasser nicht zeigt, wie er selbst würde übersetzt, sondern wie er ursprünglich als Deutscher würde

11 Vgl. Kohlmayer 2017: 40–45.

geschrieben haben“ (48). Gries zufolge ist eine solche durch exzessive Domestizierung hervorgebrachte Verfälschung des Originals mit allen Mitteln zu vermeiden. So schreibt er zum Beispiel in der Vorrede zum *Verliebten Roland* in Bezug auf seine Entscheidungen hinsichtlich der Verwendung der Reime und der Wortstellung im Vers:

> [M]an [wird] schwerlich ein Originalgedicht von einigem Umfange finden, in welchem nicht zuweilen dem Versmaasse oder dem Reime etwas aufgeopfert wäre. Welche Wortentstellungen namentlich die ital[ienischen] Dichter dem Reime zu Gefallen (*in grazia della rima*) sich gestatten, weiss jeder, der die ital[ienische] Poesie nur einigermaassen kennt. Freiheiten dieser Art sind dem deutschen Uebersetzer nicht erlaubt; aber er darf wohl verlangen, dass der Leser nicht an jedem weniger gebräuchlichen Worte, an jeder nicht ganz gewöhnlichen Fügung einen Anstoss nehme. (XLVII)

Gries erkennt die Differenz der verschiedenen literarischen Traditionen und der Regelmäßigkeiten im italienischen und deutschen Sprachsystem (die deutsche Syntax ermöglicht nicht dieselbe Freiheit wie die des Italienischen); zugleich erwartet er besonders vom Leser übersetzter Lyrik, dass er sich aktiv an der Decodierung des Originals beteiligt, sollte an manchen Stellen die Treue gegenüber dem Ausgangstext die Lesbarkeit erschweren.

In seiner Übersetzung des *Orlando innamorato* vielleicht noch bewusster als in den früheren Arbeiten jongliert Gries zwischen den „beiden Uebersetzungsweisen, dem Original ganz treu und seiner Nation verständlich und behaglich zu seyn“ (Boiardo/Gries 1835: XLVIII), und zielt ausdrücklich auf deren Verbindung in der Translation. Sein Text will das Ergebnis eines hermeneutischen, vermittelnden und zugleich kreativen Aktes sein, in dessen Rahmen das inhaltliche und formelle Studium des Originals unter Rücksichtnahme auf die Bedürfnisse des Zielpublikums erfolgt.

4. Dass Gries’ Übersetzungskonzeption eine durchaus erfolgreiche war, bezeugt die Wirkungsgeschichte seiner Werke, insbesondere die der Tasso-, Ariosto- und Calderón- Übersetzungen, die im Laufe des 19. und bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein durch immer neue Ausgaben und Nachdrucke zirkulierten. Auch seine Boiardo-Übertragung, die heute vergleichsweise weniger gelesen und erforscht wird, erfreute sich noch Jahrzehnte nach dem Tod des Übersetzers einer beachtlichen Resonanz: 1886 erschien bei Reclam eine von Wilhelm Lange herausgegebene Neuausgabe in zwei Bänden und neun Jahre später veröffentlichte Ludwig Fränkel eine ebenfalls zweibändige überarbeitete Fassung bei Cotta[12]. Man musste aber bis

12 Vgl. Molinaro 1984: 30.

2009 warten, um Gries' *Verliebten Roland* in moderner Auflage zu sehen: Florian Mehltretter hat das Werk in reduzierter und kommentierter Form für das heutige Lesepublikum neu herausgegeben mit dem Ziel, den deutschen Leserinnen und Lesern Boiardo näherzubringen. Man darf sich wünschen, dass diese Edition auch zur Wiederentdeckung der monumentalen übersetzerischen Arbeit von Johann Diederich Gries und der Bedeutung seiner Leistungen für den italienisch-deutschen Literaturtransfer beitragen wird.

Bibliographie

Ariosto, Ludovico (1804–1808): *Lodovico Ariosto's Rasender Roland übersetzt von J. D. Gries*, 4 Bde., Jena: Friedrich Frommann (Bd. 1: 1804; Bd. 2: 1805; Bd. 3: 1807; Bd. 4: 1808).

Boiardo, Matteo Maria (1835–1839): *Matteo Maria Bojardo's, Grafen von Scandiano, Verliebter Roland. Zum erstenmale verdeutscht und mit Anmerkungen versehen von Johann Diederich Gries*, 4 Bde., Stuttgart: Christian Wilhelm Löflund [ab Bd. 2 im Verlag Beck und Fränkel] (Bd. 1: 1835; Bd. 2: 1836; Bd. 3: 1837; Bd. 4: 1839).

Boiardo, Matteo Maria (2009): *Der Verliebte Roland, erzählt und kommentiert von Florian Mehltretter mit einer Auswahl der Übersetzung von Johann Diederich Gries*, München: Stiftung Lyrik Kabinett.

Campe, Elisabeth (1855): *Aus dem Leben von Johann Diederich Gries. Nach seinen eigenen und den Briefen seiner Zeitgenossen*, Leipzig: Brockhaus.

Canal, Héctor (2019): „'Unterhändler ausländischer Dichter'. Johann Diederich Gries' Calderón-Übersetzungen", in: *Zeitschrift für Germanistik*, N. F., 24.2, 304–327.

Catalano, Gabriella (2020): „August Wilhelm Schlegel und Ariost. Übersetzung als kritisches Experiment", in: Achim Aurnhammer / Mario Zanucchi (Hgg.): *Ariost in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, Berlin/Boston: de Gruyter, 167–180.

Fernow, Carl Ludwig (1808): „Über die Nachahmung des italiänischen Verses in der deutschen Poesie", in: *Prometheus. Eine Zeitschrift*, 4, 32–64.

Kelletat, Andreas F. (2019): „Johann Diederich Gries, 1775–1842", in: *Germersheimer Übersetzerlexikon*, September 2019, http://www.uelex.de/artiklar/Johann_Diederich_GRIES (30.10.2021).

Kofler, Peter (2020): „Die *Furioso*-Übersetzung von Johann Diederich Gries: Höhepunkt und Aporie der deutschen Ariost-Rezeption", in: Achim Aurnhammer / Mario Zanucchi (Hgg.): *Ariost in Deutschland. Seine Wirkung in Literatur, Kunst und Musik*, Berlin/Boston: de Gruyter, 181–196.

Kohlmayer, Reiner (2017): „Kreativität beim Literaturübersetzen. Eine Bestimmung auf rhetorischer Grundlage", in: Larisa Cercel / Marco Agnetta / Marìa Teresa Amido Lozano (Hgg.): *Kreativität und Hermeneutik in der Translation*, Tübingen: Narr Francke Attempto, 31–58.

Kroes, Gabriele (1990): „Zur Geschichte der deutschen Übersetzungen von Ariosts *Orlando Furioso*“, in: Reinhard Klesczewski / Bernhard König (Hgg.): *Italienische Literatur in deutscher Sprache. Bilanz und Perspektiven*, Tübingen: Narr, 11–26.

Martin, Dieter (1996): „Der ‚große Kenner der deutschen Ottave Rime. Wielands Autorität bei Tasso-Übersetzern um 1800“, in: *Wieland-Studien*, 3, 194–215.

Molinaro, Julius A. (1984): *Matteo Maria Boiardo. A Bibliography of Works and Criticism (1487–1980)*, Toronto: Canadian Federation for the Humanities.

Polledri, Elena (2010): *Die Aufgabe des Übersetzers in der Goethezeit. Deutsche Übersetzungen italienischer Klassiker von Tasso bis Dante*, Tübingen: Narr.

Polledri, Elena (2013): „‚Uebersetzungen sind [philologische] Mimen‘. Friedrich Schlegels Philologie und die Übersetzungen von Johann Diederich Gries“, in: Ulrich Breuer / Remigius Bunia / Armin Erlinghagen (Hgg.): *Friedrich Schlegel und die Philologie*, Paderborn: Schöningh, 165–187.

Tasso, Torquato (1810): *Torquato Tasso's Befreites Jerusalem übersetzt von J. D. Gries*, Jena: Friedrich Frommann.

Tgahrt, Reinhard (1982): *Weltliteratur. Die Lust am Übersetzen im Jahrhundert Goethes. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar*, Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft.

Schlegel, August Wilhelm (1799): „Nachschrift des Übersetzers an Ludwig Tieck“, in: *Athenaeum. Eine Zeitschrift von August Wilhelm Schlegel und Friedrich Schlegel*, 2. Bd., 2. St., 277–284.

Schlegel, August Wilhelm (1810): „Ludovico Ariosto's Rasender Roland, übersetzt von J. D. Gries. Jena, bey Frommann. 1804–1808“, in: *Heidelbergische Jahrbücher der Literatur. Philologie, Historie, schöne Literatur und Kunst*, 3.5, 193–234.

Schleiermacher, Friedrich (1963): „Ueber die verschiedenen Methoden des Uebersetzens“ [1813], in: Hans Joachim Störig (Hg.): *Das Problem des Übersetzens*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 38–70.

Stierle, Karlheinz (1996): „Italienische Renaissance und deutsche Romantik“, in: Frank-Rutger Hausmann (Hg.): *„Italien in Germanien“. Deutsche Italien-Rezeption von 1750–1850*, Tübingen: Narr, 373–404.

Trübner, Georg (1970): „Johann Diederich Gries – ein vergessener Übersetzer?“, in: *Babel. Revue internationale de la traduction*, 16.3, 150–155.

Vecchiato, Daniele (2019): „Deutsche Übersetzungen des Orlando Innamorato zwischen Kreativität und philologischer Sorgfalt. Ein Beitrag zur Geschichte der Boiardo-Rezeption um (und nach) 1800“, in: Alexander Nebrig / Daniele Vecchiato (Hgg.): *Kreative Praktiken des literarischen Übersetzens um 1800. Übersetzungshistorische und literaturwissenschaftliche Studien*, Berlin/Boston: de Gruyter, 297–325.

Zur Übersetzungspolitik der frühen italienischen Romantik. Translationshistorische Überlegungen in deutsch-italienischer Perspektive

Andreas Gipper (Mainz), Lavinia Heller (Mainz), Robert Lukenda (Mainz)

In diesem Beitrag möchten wir einen explizit übersetzungswissenschaftlichen translationshistorischen Ansatz entwickeln, der dazu befähigen soll, Literaturtransfer in seiner vollen Komplexität zu erfassen und ihn nicht nur als ästhetisches, sprachliches oder kulturelles Phänomen zu beschreiben, sondern auch als politische Praxis. Hintergrund unserer Überlegungen ist die sich im Zuge des historischen *booms* innerhalb der Translationswissenschaft entwickelnde Frage, welche Vorteile eine translationswissenschaftlich gerahmte Übersetzungsgeschichte hat, bzw. die Frage, ob die Übersetzungsgeschichte nicht vielmehr im historischen Problemhorizont anderer Disziplinen aufgehen könnte[1].

Wir werden zunächst einmal skizzieren, worin wir die besonderen Schwierigkeiten translationshistorischer Forschung sehen, und diese an einem Fallbeispiel aus der frühen italienischen Romantik veranschaulichen. Abschließend kommen wir noch einmal auf unsere Frage nach den Besonderheiten einer translationswissenschaftlich gerahmten übersetzungshistorischen Forschung zurück.

Die Translationswissenschaft hatte im Rahmen der *Descriptive Translation Studies* (*DTS*) bereits in den 1970er Jahren ihre begrifflichen Instrumente eigens für die übersetzungshistorische Forschung geschärft und dabei den Fokus über ein normtheoretisches Vokabular auf den Zusammenhang translatorischen Handelns und soziokultureller Strukturen gelenkt. Die leitende Überzeugung war, dass Translation für die unterschiedlichsten gesellschaftlichen und kulturellen Prozesse eine kommunikationstragende Rolle spielen kann und darum auch von den für die jeweiligen Kontexte relevanten Regelsystemen gesteuert bzw. gelenkt wird. Diese Neuorientierung hat das

1 Einen Einblick in diese Diskussion gewinnt man in: *Meta*, Jg. 49, H. 3, Special Issue on „History of Translation and Translation of History“ (2004); *The Translator*, Jg. 20, H. 1, Special Issue on „Theories and Methodologies of Translation History“ (2014); *Translation Studies*, Jg. 5, H. 2. Special Issue on „Rethinking Methods in Translation History“ (2012).

translationswissenschaftliche Forschungsfeld erweitert und neue Erkenntnisinteressen befördert. Zum einen wurde die Frage nach der Rolle von Übersetzungen bzw. ÜbersetzerInnen für die Entwicklung, die Tradition oder den Bruch bestimmter Diskursformationen (vornehmlich) im literarischen Kontext in den Fokus gerückt. Zum anderen kamen auch die kultur-, sprach- und übersetzungspolitischen Bedingungen in den Blick, unter denen ÜbersetzerInnen und Übersetzungen überhaupt eine ausschlaggebende Rolle in diesen Transformationsprozessen spielen konnten. Diese Perspektivenverschiebung wird allerdings von einer konzeptuellen Schwäche begleitet: Sie lässt die Übergänge und Zusammenhänge zwischen den unterschiedlichen Ebenen des Übersetzungsereignisses weitgehend unbeleuchtet. So konzentrieren sich die vielen Untersuchungen entweder auf die Ebene des Übersetzungsaktes, d. h. auf konkrete mehr oder weniger translationspolitisch regulierte bzw. auffällige Translationspraktiken, die im Textvergleich rekonstruiert werden, ohne diese in einen Zusammenhang mit der Spezifik bestimmter Effekte auf der (inter)kulturellen oder politischen Ebene bringen zu können; oder sie konzentrieren sich auf die institutionelle Ebene, etwa auf die von Verlagen, Organisationen und anderen Institutionen betriebene Translationspolitik, jedoch häufig, ohne die konkreten Translationspraktiken zu beleuchten, auf die diese Politik abzielt; oder sie konzentrieren sich auf die (inter)kulturelle Ebene, d. h. auf die übersetzungsbedingten strukturellen Transformationsprozesse, und vernachlässigen dabei nicht selten die sprachliche und/oder die translationspolitische Dimension der Übersetzung. In unserem Beitrag soll versucht werden, die Übergänge und Zusammenhänge der unterschiedlichen Ebenen der Übersetzung zu beleuchten, um modellhaft eine feinkörnigere übersetzungshistorische Forschungsperspektive zu entwickeln.

1. Von der Auflösung des Translatio-Modells zur romantischen Revolution des Übersetzens

Wir möchten uns nun einem historischen Knotenpunkt zuwenden, der uns in besonderer Weise geeignet erscheint, die unterschiedlichen Ebenen der translationshistorischen Forschung – die translatorische Handlungsebene, den kulturellen und politischen Kontext, in dem sie sich artikuliert, sowie das jeweils vorherrschende Übersetzungsmodell[2] – in einen Betrachtungszusammenhang zu bringen und ihre Wechselwirkungen herauszuarbeiten. Ein solcher Knotenpunkt für den deutsch-italienischen Literaturtransfer ist der Zeitraum

2 Man könnte auch mit einem Begriff Naoki Sakais (2018) von Übersetzungsregimen sprechen.

des frühen 19. Jahrhunderts, der in Italien den Beginn der Romantik und die engere Phase der politischen Nationalstaatsbildung markiert. Diese Periode ist hier auch deshalb von Interesse, weil sie am Beginn einer Phase der Intensivierung deutsch-italienischer Kultur- und Literaturbeziehungen steht, die maßgeblich von methodischen und – wie bei de Staël zu sehen – politischen Debatten um das Übersetzen initiiert und geprägt wird.

Die bedingenden Faktoren der skizzierten Entwicklungen sind ausgesprochen komplex und können hier nur angedeutet werden. Dennoch erscheint es uns im Sinne unseres ganzheitlichen Ansatzes notwendig, die Übersetzungsreflexion der Romantik vorgängig als Teil eines grundsätzlichen Funktionswandels des literarischen Übersetzens zu markieren. Das, was Antoine Berman die romantische Revolution des Übersetzens genannt hat[3], erscheint uns nämlich in wichtigen Aspekten Teil jenes übergreifenden Prozesses, den man als Auflösung des Modells der *Translatio imperii et studii* beschreiben kann. Wir haben es also mit einem Langzeitprozess zu tun, der in wichtigen Teilen auf die italienische Renaissance zurückgeht und seinen programmatischen Höhepunkt mit der *Querelle des Anciens et des Modernes* in Frankreich erreicht.

In diesem Zusammenhang gilt es einen Aspekt besonders zu betonen, der in der Regel kaum beachtet wird, der uns aber von fundamentaler Bedeutung erscheint. Die Auflösung des *Translatio*-Modells (mit seiner grundlegenden Supposition einer kulturellen Kontinuität zwischen Antike und christlicher Nachantike) bedingt spätestens im 17. Jahrhundert einen tiefgreifenden Funktionswandel von Übersetzungen. Die Praxis der Klassikervulgarisierung, die sich im 16. und frühen 17. Jahrhundert als Ausdruck eines machtvollen Programms umfassender vernakularer Aneignung der klassischen Wissens- und Kulturbestände präsentiert, verharrt im Wesentlichen in einem kulturellen Vorstellungsrahmen, der die Antike als das genuine Eigene betrachtet. Übersetzungen haben insofern nicht zuletzt die Funktion, die Zielkultur als legitimen Erben der Ausgangskultur zu etablieren. Die Antike als das eigene legitime Erbe zu beanspruchen, schließt aber in gewisser Hinsicht deren Wahrnehmung als fremde Kultur aus. Genau dies ändert sich in der *Querelle* (vgl. Gipper 2015). Die *Querelle* ist der Moment, in dem zum ersten Mal mit großer Wucht die Legitimität des klassischen Erbes in Frage gestellt wird. Diese Traditionsverweigerung ist das Ergebnis einer neuartigen Fremdheitserfahrung, die fundamental an Übersetzungspraktiken gebunden ist. Ein besonders prägnantes Beispiel für diesen Prozess findet man in Charles Perraults Kritik der Theokrit-Übersetzung von Longepierre, die sich an einer Passage festmacht, in der der Schäfer Aiskines (Echine) bei

3 Vgl. hierzu das entsprechende Kapitel bei Berman (1984).

einer Abendgesellschaft vor versammelten Gästen seine Geliebte ohrfeigt. Ein solches Verhalten erscheint Perrault als so radikal inkompatibel mit den zivilisatorischen Standards seiner Zeit, dass er die alten Griechen nunmehr als fremder und wilder betrachtet als die „Wilden“ der neuen Welt (Perrault 1690: S. 35 der unpaginierten *Préface*). Ihre Texte und ihre moralischen Vorstellungen erscheinen ihm als in die eigene Kultur absolut unintegrierbar. Bezeichnenderweise rechtfertigt Longepierre umgekehrt seine Übersetzung gerade damit, dass es ihre vornehmste Funktion sei, uns die griechische Welt in ihrer spezifischen Differenz zu präsentieren (Longepierre 1688: 2). Was den Wert der Übersetzung vor allem ausmacht, ist in seiner Perspektive also nicht die Präsentation des kulturell Eigenen und des universell kulturell Gültigen, sondern die Präsentation eines Fremden, das in seiner Differenz kulturelles Interesse beanspruchen kann.

Dieser Funktionswandel erscheint uns von fundamentaler Bedeutung und letztlich auch als die Keimzelle dessen, was Berman in seinem Buch die „révolution romantique“ nennt. Während global gesehen trotz der *Querelle* in weiten Teilen Europas bis zum Ende der Napoleonischen Herrschaft ein fundamentaler Klassizismus dominiert, so setzt sich mit dem Ende der Befreiungskriege ein Blick auf die Literatur und damit auch auf die Übersetzung durch, der deren zentralen Wert nicht mehr in der Realisierung universeller kultureller Modelle, sondern in der Verkörperung einer kulturellen Differenz ausmacht, die (u.a. unter dem Einfluss Herders) zunehmend als Manifestation von Volkskulturen bzw. später dann als Ausdruck des Nationalen interpretiert wird (vgl. Dizdar/Gipper/Schreiber 2015).

Wir haben es hier mit einem zutiefst ambivalenten Prozess zu tun, der sich auf der einen Seite als machtvoller Prozess der Partikularisierung beschreiben lässt, der umgekehrt aber auch als Prozess der Entdeckung nominalistischer Vielfalt gedeutet werden kann und damit als Fortführung jener Horizontalisierung, die mit der Renaissance ihren Ausgang nimmt.

Entscheidend ist, dass die Funktion von Übersetzungen ausgehend von der *Querelle* und in einem sehr langwierigen Prozess nunmehr darin besteht, das kulturell Fremde sprachlich verfügbar zu machen. Das Übersetzen erhält damit auch eine Art epistemische Funktion. Die Übersetzung literarischer Texte dient nicht mehr nur dem ästhetischen Vergnügen und einer Art moralischer Belehrung, wie sie sich im Horazschen *delectare et prodesse* artikuliert. In dem Maße, wie die Werke Homers oder Theokrits in der *Querelle* gleichsam ethnisiert und zum Ausdruck einer spezifischen Kultur werden, in dem Maße tritt an die Stelle der moralischen Belehrung zunehmend ein historisch-soziales und gewissermaßen anthropologisches Interesse.

Diese Tendenzen verdichten sich auf beispielhafte Weise im Werk de Staëls, dem bekanntlich im Prozess der Romantikrezeption in Italien (wie

natürlich auch in Frankreich) eine zentrale Rolle zukommt. Die Bedeutung de Staëls geht dabei weit über die Tatsache hinaus, der deutschen Literatur eine breite Pforte nach Frankreich und nach Italien geöffnet zu haben. Die besondere Suggestivität ihrer Argumentation beruht vielmehr darauf, dass sie die skizzierten Motive mit den modernsten soziologischen und ökonomischen Diskursen ihrer Zeit verbindet und insofern das Übersetzen besonders wirksam aus seiner dominanten Verhaftung in literarästhetischen Diskursen befreit. Zu erinnern ist hier vor allem an die Theorien der Waren-Zirkulation und des Geld-Kreislaufs, mit denen sie von ihrer Jugend an vertraut war. Literarische Produktionen werden so als Waren konzipiert, deren Wert nicht zuletzt von ihrer Verfügbarkeit bzw. Unverfügbarkeit abhängt. Den höchsten Warenwert aber erzielt das Seltene, das Neuartige, das Originelle, und damit zunehmend auch das Andersartige und Fremde im Gegensatz zum allzu Vertrauten.

Zu erinnern ist aber andererseits auch an die literatursoziologische Theorie von der Literatur als Ausdruck der Gesellschaft, als „expression de la société", so wie sie in *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales* (1800) entwickelt wird, einem Werk, das im Übrigen schon in seiner Struktur unmittelbar an die Problematik der Querelle anknüpft. Der skizzierte Funktionswandel der Übersetzung erweist sich dabei in den Augen de Staëls als Teil jener Transformation der Literatur seit dem 18. Jahrhundert, in deren Verlauf die Literatur ihre ästhetische Autonomie verliert, um zu einem Medium des Denkens und der Politik zu werden. Sie wird zu einer Waffe im Dienste des menschlichen Geistes. „Ce n'est plus un art seulement, c'est un moyen. Elle devient une arme pour l'esprit humain" (de Staël 1838: 322).

Aus dieser These ergeben sich nun zwei wichtige translatologische Konsequenzen. Die Transformation der Literatur zu einem Medium des Gedankens begünstigt ganz grundsätzlich den Austausch via Übersetzung, insofern die Welt der Gedanken und der Ideen im Gegensatz zur Welt der sprachlich-ästhetischen Ausdrucksformen für de Staël universell ist. Gleichzeitig erlangen Übersetzungen damit *per se* eine politische Dimension. Ist die Literatur eine Waffe im Dienste des menschlichen Geistes, so gilt dies für die literarische Übersetzung, die in der Perspektive de Staëls ein besonderes Verhältnis zu Austausch, Innovation und Fortschritt unterhält, gleichsam in Potenz.

Insofern dürften wir mit de Staëls Aufsatz über das Übersetzen *Sulla maniera et utilità delle traduzioni* (de Staël 1979) den historisch ersten programmatischen Essay vor uns haben, der dem Übersetzen eine genuine (und d. h. nicht akzessorische) politische Funktion zuweist.

Dass gerade die Autoren des frühen Risorgimento diesen Ansatz aufgreifen und in der Tat das Übersetzen als integralen Teil eines politischen

Projektes begreifen, eine Synthese, für die exemplarisch Mazzinis Projekt einer *Biblioteca drammatica* steht (vgl. Engelskircher 2020), ist insofern in höchstem Maße folgerichtig. Wie eng dieser Anschluss ist, mag man allein daran ermessen, dass das wichtigste Manifest dieses Projekts, Berchets *Lettera semiseria*, gerade diejenigen beiden Texte Bürgers ins Zentrum stellt, die auch bei de Staël in *De l'Allemagne* eine ganz besondere Aufmerksamkeit und eine interessante Interpretation finden (vgl. de Staël 1845: 178 ff.).

Im Folgenden soll deshalb der genannte Text Berchets einer detaillierteren Betrachtung unterworfen werden.

2. Literaturtransfer als sprachliche, kulturelle und politische Übersetzungspraxis

2.1. Giovanni Berchet und seine Bürger-Übersetzungen

Wenn im vorherigen Teil eine Art translatorische Wende beschrieben wurde, die den Diskurs und die Praxis des Übersetzens grundlegend politisiert, so soll nun im Folgenden der Frage nachgegangen werden, wie im Zeitalter der italienischen Frühromantik das Poetische mit dem Politischen verknüpft wird. Betrachtet man Prozesse des Literaturtransfers als Ergebnisse spezifischer Übersetzungsstrategien (vgl. Toury 2009: 98–99), die kulturelle und eventuell auch politische Ziele verfolgen, so muss zum einen die übersetzungspolitische Dimension konkreter stilistischer Techniken aufgezeigt, zum anderen aber auch plausibel gemacht werden, welche Transformationen auf der kulturellen und politischen Makroebene konkret auf übersetzerische Handlungen zurückgeführt werden können.

Berchets translatorische Überlegungen, die er 1816 in der *Lettera semiseria* präsentiert – nach allgemeiner Lesart handelt es sich um das programmatische Manifest der italienischen Romantik –, eignen sich hierfür in besonderer Weise, weil sie den Bogen von der methodischen Reflexion über die konkrete Praxis bis hin zur strategischen Neuordnung nationaler wie interkultureller (deutsch-italienischer) Verhältnisse spannen (s. bereits Lukenda 2022). Der Mailänder ist nicht der erste Vordenker des Risorgimento, der die politische Bedeutung der Übersetzung erkennt, wohl aber der erste, der de Staëls Appell, die italienische Literatur durch Übersetzungsaktivitäten zu erneuern, konkret umsetzt. Anhand zweier Bürger-Übersetzungen – *Der wilde Jäger* (1786) und *Lenore* (1774) – führt er exemplarisch die Möglichkeiten und Grenzen einer verfremdenden Übersetzungsmethode vor und leitet aus ihnen das Modell einer nationalen Volksliteratur ab, die, wie man

sehen wird, für die kulturelle und politische Regeneration Italiens von zentraler Bedeutung war[4].

Um den einschneidenden Einfluss, den de Staëls Gedanken auf die Rezeption der deutschen Literatur in den Reihen der italienischen Frühromantiker hatten, noch einmal herauszustreichen, kann eine Passage aus Lavinia Mazzucchettis Artikel zu Berchets Bürger-Übersetzungen von 1918 dienen. Während, so Mazzucchetti, Bürgers *Lenore* noch 1814, als sie das erste Mal von Davide Bertolotti ins Italienische übertragen worden war (Bertolotti 1814), weitgehend als „unschuldiger" (unpolitischer?) Gegenstand rezipiert wurde, sollte sie 1816 zu einem vielbeachteten ästhetischen Modell einer modernen Volksliteratur avancieren[5].

An dieser kulturpolitischen (und in der Folge auch gesellschaftspolitischen) Aufwertung hatten Berchets Übersetzungen einen zentralen Anteil. Ohne sie hier im Detail erläutern zu können, liegt ihnen eine methodische Entscheidung zugrunde, die de Staëls Empfehlungen aus *Sulla maniera* folgt[6]. Darin hatte sie den Italienern eine Abkehr von der kreativen, künstlerischen Translationspraxis der *belles infidèles* empfohlen und für eine Vorgehensweise geworben, die den historischen, kulturellen und sprachlichen Eigenheiten des Ausgangstextes Rechnung trägt. An vorderster Stelle bedeutet dies für Berchet und die italienischen Romantiker eine Abkehr vom klassischen Übersetzungsdiktum der formalen Treue und eine grundsätzliche Präferenz des Instruments der Prosaübersetzung, um damit „die Transparenz von Unterschieden und Ähnlichkeiten in Denk- und Verhaltensweisen" (Schwarze 2004: 280) zwischen Ausgangs- und Zielkultur in den Mittelpunkt zu stellen, ohne sie durch „colori toppo italiani" (Berchet 1992b: 60) zu verfälschen. Am eindrücklichsten zeigt sich dieser Anspruch in den Fußnoten, mit denen Berchet seine Übersetzungen versieht und in denen er sprachliche und kulturelle Eigenheiten erklärt. Im *Cacciatore feroce* ist dies das System der gemeinschaftlichen Weidewirtschaft:

4 Zu Leben und Werk Berchets vgl. insbes. die von Alberto Cadioli besorgte Monografie (s. Berchet 1992a), die eine ausführlich kommentierte Version der hier behandelten *Lettera semiseria* enthält.

5 „Due anni bastarono in Italia a mutar molte cose in letteratura; per questo la tragica cavalcata di Lenore verso la morte doveva essere nel '14 una fiaba innocente, buona a far dormire una bella donnina romanzesca, e doveva trasformarsi invece nel 1816 in un interessante e discusso proclama e modello della moderna poesia popolare" (Mazzucchetti 1918: 242). Für das geringe Interesse an der *Lenore-Übersetzung von 1814* führt Mazzucchetti kulturelle und politische Gründe an: erstens war 1814 die zeitgenössische romantische Literatur Deutschlands in Italien noch weitgehend unbekannt; zweitens hatte kaum jemand von den zentralen Werken der Romantik wie *De l'Allemagne* Kenntnis; drittens wurde die öffentliche Aufmerksamkeit eher von den politischen Wirren der Restauration absorbiert (Mazzucchetti 1918: 241–242).

6 Für eine ausführlichere Situierung von Berchets *Lettera semiseria* im Sprach- und Übersetzungsdiskurs des frühen 19. Jahrhunderts s. Schwarze (2004: 275–283).

Der Hirt, voll Angst für seine Herde, Wirft vor dem Grafen sich zur Erde.	*Il mandriano,* pieno d'angoscia pel suo armento, si butta a' piedi del conte.*
„Erbarmen, Herr, Erbarmen! Laßt Mein armes stilles Vieh in Ruh! Bedenket, lieber Herr, hier gras't So mancher armen Witwe Kuh. [. . .]" (Bürger 1987a: 251)	*„Pietà, signore, pietà! Fate di lasciare in pace queste mie povere bestie mansuete. Ponete mente, signor mio, che qui pascolano le vacche di tante povere vedove […]."* --------------- ** I communi in Germania pagano un mandriano. Questi ha obbligo di menare al pascolo comunale e di guardare tutte insieme le bestie che I contadini gli affidano; e ciò perché la povera gente abbia tempo di badare alle proprie faccende domestiche e rurali, e i ragazzi non siano tolti alla scuola per mandarli a condurre vacche e asinelli.* (Berchet 1992b: 104)

In der *Eleonora* werden auf diese Weise metaphorische Ausdrücke wie „Rabenhaar" erörtert:

Als nun das Heer vorüber war, Zerraufte sie ihr Rabenhaar, [. . .] (Bürger 1987b: 179)	*Oltrepassate che furono da ultimo tuttequante le schiere, ella si stracciò la nera chioma,* […].* ------------------- ** Il testo ha „Rabenhaar", vocabolo composto da „corvi" e da „chioma", „chioma corvina". In italiano, per la sola necessità dei due vocaboli separate, l'idea perderebbe rapidità, e parrebbe affettazione.* (Berchet 1992b: 115)

Auf die Unterschiede zwischen Bertolottis (heutzutage weitgehend in Vergessenheit geratener) *Lenore*-Fassung von 1814 und Berchets Übertragung geht Mazzucchetti an einer Stelle ihres Artikels ein: So wird der „Unkenruf in Teichen" (Bürger 1987b: 185) bei Bertolotti zu „luttuosi canti mille volte più flebili che i più flebili accenti degli Augelli di notte" (Bertolotti, zit. nach Mazzucchetti 1918: 239) stilisiert, wohingegen Berchet sehr viel nüchterner und enger am Ausgangstext formuliert: „gracidar dei rospi negli stagni" (Berchet 1992b: 118)[7]. Dessen Übersetzungsmethodik, die auf stilistische Imitation

7 Da Bertolotti jedoch eine englische Version zugrunde legt, sind Vergleiche nach Kriterien der Adäquatheit zwischen seiner Version und dem deutschen Originaltext nur

verzichtet und damit den Anspruch der Übersetzung auf Poetizität radikal zurücknimmt, beschränkt sich jedoch nicht nur auf das Sichtbarmachen kultureller Alterität. Vielmehr gibt sie Anlass, sowohl den Differenzen als auch der Kompatibilität zwischen den deutschen und italienischen Kultur- und Literaturtraditionen nachzuspüren. Diese komparatistische Perspektive, die sich in den erwähnten Fußnoten manifestiert, thematisiert Berchet in seinem begleitenden Übersetzungskommentar. Darin wirft er die Frage auf, ob die Balladen Bürgers in Italien Gefallen finden können. Der *Cacciatore feroce* – die Sage vom wilden Jäger, der sich auf seiner Jagd gegen alle Gebote der Menschlichkeit und Religion versündigt und durch göttlichen Willen selbst zum Gejagten wird – muss in seiner Perspektive inhaltlich und stilistisch schon deshalb fremd auf das italienische Publikum wirken, als die dargestellten Themen einer deutschen Lebenswelt entnommen sind, die den Italienern nicht vertraut ist. So stellt Berchet fest, dass eine in Bürgers *Jäger* geschilderte göttliche Strafe, die im Diesseits und nicht im Jenseits erfolgt, für italienische Leser kaum glaubwürdig sei:

> „La favola di questo romanzo è tratta da una tradizione popolare in Germania; però è un soggetto bello ed opportuno per un poeta tedesco. Ivi il popolo la crede vera: [. . .]. Ma noi, lettori italiani, non abbiamo come i Tedeschi quella tradizione. [. . .] il castigo strano ed incessante su questa terra piuttosto che nell'inferno, noi non lo crederemmo, perché non abbiamo esempi consimili da paragonargli" (Berchet 1992b: 108).

Daher könne die Wirkung der Übersetzung keinesfalls diejenige des Originals sein und ihr Ziel keineswegs darin bestehen, durch Imitation eine dem Ausgangstext entsprechende Identifikation und emotionale Rührung hervorzurufen. Wenn jedoch der kulturelle und historische Horizont der Balladen demnach fremd bleibt (bleiben muss), so gilt dies keineswegs für die Grundprinzipien der modernen Literatur. Aus den Übersetzungen leitet er, wie von de Staël in ihrem Übersetzungsplädoyer angeregt, denn auch eine programmatische Aufforderung ab, nach dem Vorbild Bürgers „volksmäßige" Sujets zu finden und eine *poesia popolare* zu schaffen (Berchet 1992b: 78), die emotional ergreifend und moralisch belehrend ist[8]. Die per Translation

bedingt aussagekräftig. Eine mögliche Schlussfolgerung, die sich aus dieser ästhetischen Divergenz der beiden Übersetzungen ergibt, wäre folgende: Bertolotti erkennt als Übersetzer von de Staëls *De l'Allemagne* (*Alemagna*, 1814 bei Silvestri publiziert), in dem Bürger lobend erwähnt wird, den poetischen Wert der *Lenore*. Aber er ist scheinbar noch weit davon entfernt, darin das literarische und gesellschaftspolitische Vorbild zu entdecken, das Berchet dem italienischen Publikum mit seinem deskriptiven Übersetzungsstil möglichst unverfälscht präsentieren möchte. Diese These wäre jedoch in einem ausführlichen Übersetzungsvergleich zu verifizieren.

8 Der Begriff *Volksliteratur* bezeichnet hier eine von „oben" konzipierte, auf den kulturellen Horizont und die Bedürfnisse eines breiteren italienischen Bürgertums zugeschnittene Literatur, die mit der klassizistischen Tradition bricht.

initiierte Dynamik der Öffnung wird damit gleichermaßen zur Keimzelle für einen Diskurs der nationalen Abgrenzung.

Mit dem qua Übersetzung entlehnten Schlagwort der „Volksliteratur" kommt in die literarische Debatte des frühen 19. Jahrhunderts ein Begriff ins Spiel, der nicht nur eine neue literarische Ästhetik definiert, sondern auch einen neuen Adressatenkreis von Literatur in den Fokus rückt – eine lesende „bürgerliche Mittelschicht", die Italien zum Fortschritt und zur nationalen Einheit führen soll. Berchets Bürger-Übertragungen haben damit eine eindeutig gesellschaftspolitische Zielsetzung: Sie sollen einen Beitrag dazu leisten, eine nationale – sprachliche, kulturelle, soziale und politische – Gemeinschaft zu konturieren. Die Übersetzung, so könnte man zusammenfassen, wird zum Ausgangspunkt eines umfassenden Projekts der kulturellen und politischen Wiedergeburt Italiens.

2.2. Translationspolitik und nation-building*: Die Rolle Berchets*

Wie wirken diese translatorischen Ideen nun konkret in die Prozesse des italienischen *nation-building* hinein? Welche Dynamiken und Wechselwirkungen lassen sich zwischen den oben erwähnten unterschiedlichen Ebenen der Translationspolitik beobachten – insbesondere mit Blick auf die Beziehungen zwischen dem italienischen und dem deutschsprachigen Raum? Einige der maßgebenden Entwicklungen sollen im Folgenden kurz beschrieben werden.

Auf einer diskursiven Ebene avanciert die Übersetzungsthematik bereits durch de Staëls Artikel zu einer zentralen Streitfrage zwischen Romantikern und Klassikern, in der sich unterschiedliche Auffassungen über die Wege und Ziele einer literarischen und gesellschaftlichen Erneuerung Italiens manifestieren (Schwarze 2004: 275). Bei Berchet erhält diese Auseinandersetzung eine politische Zuspitzung: Auf der einen Seite stehen die *classici*, die sich in ihrem Regenerationsstreben auf die eigene Tradition fokussieren, an der bis dato dominierenden Praxis der Klassikerübertragung festhalten, von einem politischen Nationalstaat im Wesentlichen jedoch nichts wissen möchten; auf der anderen die *romantici*, die Italien durch die Öffnung gegenüber fremden Literaturen modernisieren wollen und mit der Übersetzung ein politisches Projekt verbinden[9].

Im Zusammenhang des deutsch-italienischen Literaturtransfers ist auf einer institutionellen Ebene die herausragende Rolle romantischer Kulturzeitschriften wie dem *Conciliatore* zu nennen – Organe, die angesichts der strukturellen Defizite bei anderen Übersetzungsagenturen (z. B. im Verlagswesen)

9 Literarische Persönlichkeiten wie Foscolo oder Leopardi nehmen hier jedoch Zwischenpositionen ein.

sowie angesichts des Mangels an qualifizierten Deutsch-ÜbersetzerInnen eine Schlüsselfunktion für den Literaturimport aus dem nordeuropäischen Raum einnehmen. Begleitet wird diese Aktivität von einem wachsenden Interesse von Seiten einzelner Verlage, die in jener Zeit Übersetzungsreihen aus dem Deutschen begründen und damit den Literaturimport auch programmatisch voranbringen. Im Jahre 1832 etwa gründet sicher nicht zufällig gerade Giovanni Silvestri, der Verleger von Bertolottis de Staël-Übersetzung, eine Reihe mit Texten aus dem Deutschen, die bis 1856 auf immerhin 28 Bände anwächst und in der sich neben Übersetzungen von Autoren wie Goethe, Schiller oder Kant auch Texte wie der *Codice Civile Austriaco* finden. Die politische Abhängigkeit von Österreich, die sich hier widerspiegelt, wird von einer kulturellen Hinwendung zum deutschsprachigen Raum flankiert (Silvestri 1856: 117). Die regen Übersetzungsaktivitäten, die Berchet und die *conciliatori* um Schiller, Bürger etc. entfalten, befördern auf einer interkulturellen Ebene eine Phase des intensiveren Kulturaustauschs zwischen dem deutschsprachigen und italienischen Raum in den 1820–1830ern, ohne die üblichen Umwege über das Französische, das im 19. Jahrhundert als Relaissprache für die Rezeption der deutschen Literatur und Philosophie jedoch unangefochten bleibt (Plack 2015)[10].

Dass die von Berchet propagierte Methode der Prosaübersetzung und der von de Staël lancierte Appel, aus der Übersetzung großer Werke der europäischen Literatur Inspiration für die eigene, nationale Kunst zu ziehen, in translationspolitischer Hinsicht auf fruchtbaren Boden fallen, zeigt etwa Rusconis Shakespeare-Übersetzung (Shakespeare 1838) – die erste italienische Gesamtübertragung von Shakespeares Dramen in Prosa, die Giuseppe Verdi als Vorlage für seine patriotisch gefeierten Opern-*Libretti* diente (Camarotto 2017).

Die militante Durchdringung der Übersetzungspraxis, die sich in der Folge der *Lettera semiseria* entwickelt, ist die logische Konsequenz einer patriotisch-engagierten Geisteshaltung, die sich, wie Berchet in einer Rezension von Friedrich Bouterwecks *Geschichte der Poesie und Beredsamkeit* notiert, fremden Literaturen zuwendet, „non tanto, se così vuolsi, per necessità *estetica* quanto per necessità *politica*" (Berchet 1992c: 156–157, H. i. O.).

10 De Staëls Artikel löst also eine direkte Hinwendung zu den Originalen aus. Wie das Beispiel der Bürger-Übersetzung Bertolottis zeigt, werden deutsche Autoren in jener Zeit nicht selten unter Zuhilfenahme von Relaisübertragungen ins Italienische gebracht. Zur Rolle liberaler Kulturzeitschriften als bedeutende Motoren des interkulturellen Dialogs gäbe es freilich mehr zu sagen: Einige *riviste* – z. B. die Florentiner *Antologia* (1821–1833), die in ihrer Anfangszeit nur Artikel aus französischen und englischen Journalen publizierte – waren als reine Übersetzungsorgane konzipiert. Übertragungen bereits veröffentlichter Texte waren nicht nur kostengünstiger, sondern auch politisch unverdächtiger (s. Gernert 1990: 34).

Diese Politisierung der Übersetzung in der Frühphase des Risorgimento offenbart sich auf eindrückliche Weise in den translatorischen Anstrengungen im Rahmen von Mazzinis *Biblioteca drammatica*, die – wie Engelskircher (2022) in ihrer Analyse einer von Agostino Ruffini besorgten Übertragung von Zacharias Werners Drama *Der vierundzwanzigste Februar* deutlich macht – den Text manipulativ im Sinne der politischen Philosophie Mazzinis umgestaltet.

In poetologischer Hinsicht ist festzuhalten, dass jenes per Übersetzung erschlossene und adaptierte Konzept der *poesia popolare* wesentlich den Aufschwung literarischer Gattungen wie des historischen Romans befördert, der sich unter den verschärften Zensurbedingungen der Restaurationszeit zum patriotischen Leitmedium entwickelt. Der *romanzo* und das *dramma storico* sollten im frühen *Ottocento* als massentaugliche Formen der Bewusstseinsbildung in mehrfacher Hinsicht wichtig werden: erstens auf der Ebene eines neuen Geschichtsbewusstseins, in dem das Mittelalter zur zentralen Legitimationsquelle eines politischen Einheitsstrebens wird; zweitens auf einer sprachlich-kulturellen Ebene, wenn man an Manzonis *Promessi sposi* denkt, die Leitcharakter für die Entwicklungen einer nationalen Literatursprache im geeinten Italien bekommen (Baum 1983); drittens auf einer Ebene politischer Militanz, welche das neue Ideal der Volksliteratur als Instrument zum Kampf gegen die Fremdherrschaft in Italien nutzt.

Um diesen Einfluss der translationspolitischen Ebene auf poetologische, geistige und ideologische Entwicklungen zu illustrieren, kann man letztlich den Umstand anführen, dass Berchet die aus der Übersetzungsarbeit gewonnenen ästhetischen Impulse auch selbst literarisch umsetzt. Zu nennen sind hier vor allem Melodramen wie *Le fantasie* (1829), die zu kanonischen Werken der Nationalbewegung avancieren und das geistige *nation-building* vorantreiben. Das Beispiel der *Fantasie* scheint jene von André Lefevere beschriebene Einsicht zu bestätigen, wonach sich durch translatorische Anstrengungen zwar sprachliche und geistige Neuerungen in das poetische System der Zielkultur einführen lassen, „das Übersetzen allein" aber „keine Subversion bzw. Transformation einer Literatur bewirken kann, sondern nur in Verbindung mit anderen Formen der Neuschreibung" (Lefevere 2009: 85). Berchets Romanzen lassen sich in diesem Zusammenhang als eine „Übersetzung ohne Original" (Kristmannsson 2015: 19–20) verstehen, die als literarische Nachwirkungen einer romantisch-risorgimentalen Translationspolitik den nationalen Diskurs prägen. Sie tragen der Einsicht Rechnung, dass die verfremdende Translationsmethode zwar geeignet ist, einen Autor für eine gebildete Elite zu erschließen, Übersetzungen im Zeitalter der italienischen Nationenwerdung jedoch kaum als probates Mittel angesehen werden, ein breiteres – auf einen regionalen oder nationalen Horizont fixiertes – Publikum direkt, d. h. unter dem Namen ausländischer AutorInnen, anzusprechen.

Schaut man sich abschließend die Effekte dieser engagierten Übersetzungspolitik im übergreifenden historischen Kontext des *Ottocento* (und des *Primo Novecento*) an, so kann man zusammenfassen, dass sie nicht primär auf einer literarischen, sondern vielmehr auf einer politischen Ebene ihre eindringlichsten Effekte entfaltet. Während auf lange Sicht die ästhetisch anspruchsvolleren Übersetzungen eines „Foscolo, Leopardi und Pascoli im 20. Jahrhundert in Italien zu Referenzwerken für das künstlerische Übersetzen werden" (Bschleipfer/Schwarze 2011: 1953), so beeinflussen die geistigen Impulse dieser Translationspolitik maßgeblich die revolutionären Aufstände um die Mitte des 19. Jahrhunderts, bei denen die Texte Berchets als Bestandteile eines patriotisch-literarischen Kanons auf den Schlachtfeldern rezitiert werden. Der Fall Berchet zeigt also sinnbildlich, dass die von den Romantikern vorangetriebene und translationspolitisch orchestrierte kulturelle Annäherung gegenüber dem deutschsprachigen Raum auch dazu genutzt wurde, eine Dynamik der politisch – ideologischen Abgrenzung herbeizuführen. Wie dargestellt geschah dies in der Form einer *poesia popolare*, die anhand von Übersetzungen aus dem Deutschen konzipiert wurde, die jedoch in der Folge als Kampfinstrument gegen jene *tedeschi*/*austriaci* diente, gegen die eine nationale Unabhängigkeit im 19. Jahrhundert erstritten werden musste.

3. *Abschließende Überlegungen zum Potential einer* translations*wissenschaftlich gerahmten übersetzungshistorischen Forschung*

Abschließend soll rekapituliert werden, welche nach unserer Auffassung die Voraussetzungen für eine moderne Übersetzungsgeschichte sind und was in unseren Augen der heuristische Mehrwert eines genuin translationswissenschaftlichen Ansatzes dabei ist.

Das Zusammentragen historischer Daten und Fakten zu ÜbersetzerInnen oder das Nachzeichnen der (translatorischen) Geschichte einzelner Werke und Autoren macht in unseren Augen an sich noch keine Übersetzungsgeschichte aus. Vielmehr gehört es zu den wesentlichsten und fruchtbarsten Herausforderungen einer historisch fokussierten Translationswissenschaft, die unterschiedlichen Dimensionen des Übersetzungsereignisses zu unterscheiden, aber auch wieder aufeinander zu beziehen, ohne sie jedoch aufeinander zu reduzieren: die translatorische Handlungsebene, zu der auch die darauf bezogene Reflexion gehört, die institutionelle Ebene sowie die (inter)kulturelle Ebene. Diese Ebenen zu unterscheiden, ist zum Zwecke der Übersichtlichkeit sinnvoll. Für eine historisch aufschließende Analyse müssen sie aber wieder in einen Zusammenhang gebracht werden. Um dies in

komplexen Zusammenhängen zu veranschaulichen, haben wir das Übersetzungsprogramm des romantischen Übersetzers und Literaten Giovanni Berchet im beschriebenen Sinne umfassend translationshistorisch rekonstruiert. An diesem Fallbeispiel ließ sich zeigen, wie konkrete Übersetzungsentscheidungen und translationstheoretische Reflexionen als Mikroelemente in einem größeren Prozess der Gestaltung kultureller wie politischer Beziehungen fungieren, die wiederum selbst Einfluss nehmen auf die Politik und Praxis der Übersetzung. Zu identifizieren, welche der beobachtbaren oder rekonstruierbaren sozio-kulturellen und sprachlichen Transformationen tatsächlich auf translatorische Handlungen, translationstheoretische Diskussionen oder translationsbezogene institutionelle Politiken zurückgeführt werden können oder gar intendiert waren, gehört wohl zu denjenigen methodologischen Herausforderungen und minutiösen Vergleichs- und Rekonstruktionsarbeiten, denen eine nicht translationswissenschaftlich informierte Geschichtsschreibung gerne aus dem Weg geht. Denn ein solcher Ansatz erfordert neben den entsprechenden Sprachkompetenzen auch ein Wissen um die Funktion, die Translation in historischen Prozessen hat, und um ihre meist unsichtbaren Funktionsweisen. Es genügt in unseren Augen nicht, das – übersetzten Texten oder übersetzungsbezogenen Reflexionen inhärente – politische Potential zu postulieren und interkulturelle Transfer- und Transformationsdynamiken *per se* als „kulturelle Übersetzung“ zu terminologisieren. Es gilt vielmehr aufzuzeigen, wo und wann der Funke vom Text(korpus) in die Diskurse bzw. in den (politischen) Erfahrungs- bzw. Reflexionsraum überspringt, wer ihn gezündet hat, wer oder was ihn befördert und wer ihn schließlich bewusst für die Durchsetzung seiner Ideen oder seiner Interessen nutzen konnte. Und es ist schließlich auch zu fragen, wo dieser Funke wiederum transformative Selbstläufer ausgelöst hat, die kaum noch auf die Intentionen einzelner Akteure oder Gruppen zurückgeführt werden können, sondern als das Ergebnis des komplexen Zusammenspiels soziokultureller, institutioneller bzw. politischer Strukturen, ökonomischer Zwänge und individueller oder gruppenspezifischer Interessen zu begreifen sind[11].

Der heuristische Wert eines translationswissenschaftlichen Ansatzes für die historische Forschung liegt also im intrinsischen Verhältnis von Übersetzung und Geschichte selbst begründet[12], um dessen Exemplifizierung wir uns in unserem Vortrag bemüht haben. Denn vor dem Hintergrund der Einsicht in die Translationsbedingtheit historischer Prozesse, die ja auch den

11 Für eine ausführlichere Diskussion des analytischen Potentials, die die Bemühungen birgt, die Verweisungszusammenhänge zwischen mikrostrukturellen Übersetzungseinheiten und den makrostrukturellen (inter)kulturellen Transformationsdynamiken offenzulegen, siehe Heller 2017.

12 Für eine Ausführung dieser theoretischen Überlegungen siehe Heller 2022.

translational turn in verschiedensten Geschichtswissenschaften motiviert hat, kann es einer Übersetzungsgeschichte nicht genügen, Übersetzungspolitik und Übersetzungsverkehr als Indikatoren für historische Entwicklungen zu beobachten. Übersetzungen müssen darüber hinaus auch als *Faktoren* des geschichtlichen Prozesses untersucht werden. Dafür müssen sie (wie auch die ÜbersetzerInnen) nicht selten überhaupt erst unter den Verkrustungen lang tradierter Geschichten (Literaturgeschichte, Wissenschaftsgeschichte, Philosophiegeschichte etc.) freigelegt werden. Diese ‚archäologische' Geschichtsarbeit gehört zum Kerngeschäft einer historisch forschenden Translationswissenschaft. Das übersetzungswissenschaftlich historische Arbeiten lässt sich in diesem Sinne als eine Art „Abschichtungsverfahren" (Koselleck 2017/1989: 150) charakterisieren, mit dem unsichtbare bzw. leicht zu übersehende Voraussetzungen der Ereignisgeschichte, der Genese nationaler Literaturen, des Wandels (ästhetischer) Normen und der Entwicklung gesellschaftlicher und politischer Strukturen freigelegt werden können.

Bibliographie

Baum, Richard (1983): „Alessandro Manzoni und Pier Paolo Pasolini – due autori in cerca della lingua", in: Hirdt, Willi / Klesczewski, Reinhard (Hgg.): *Italia viva: Studien zur Sprache und Literatur Italiens. Festschrift für Hans Ludwig Scheel*, Tübingen: Narr, 1–25.

Berchet, Giovanni (1992a): *Lettera semiseria; poesie*, hg. von Alberto Cadioli, Milano: Rizzoli.

Berchet, Giovanni (1992b): „Sul ‚Cacciatore feroce' e sulla ‚Eleonora' di Goffredo Augusto Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo", in: Berchet, Giovanni: *Lettera semiseria; poesie*, hg. von Alberto Cadioli, Milano: Rizzoli, 55–136.

Berchet, Giovanni (1992c): „Sulla ‚Storia della poesia e della eloquenza' di Bouterweck", in: Berchet, Giovanni: *Lettera semiseria; poesie*, hg. von Alberto Cadioli, Milano: Rizzoli, 149–159.

Berman, Antoine (1984): *L'épreuve de l'étranger : culture et traduction dans l'Allemagne romantique,* Paris: Gallimard.

Bertolotti, Davide (1814) (a cura, di): *Novelliere britannico, ossia raccolta di romanzetti inglesi, volgarizzati dall'autore* [D. Bertolotti], Milano: Sonzogno.

Bschleipfer, Andreas / Schwarze, Sabine (2011): „Übersetzungstheorie und Übersetzungskritik in Italien im 19. und 20. Jahrhundert", in: Kittel, Harald / Paul, Armin / Greiner, Norbert, Hermans, Theo / Koller, Werner / Lambert, José / Paul, Fritz (Hgg.): *Übersetzung. Translation. Traduction. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*, in Gemeinschaft mit Juliane House und Brigitte Schultze, 3. Teilband, Berlin: de Gruyter, 1951–1962.

Bürger, Gottfried August (1987a): „Der wilde Jäger“, in: Bürger, Gottfried August, *Sämtliche Werke*, hg. von Günter und Hiltrud Häntzschel, München/Wien: Hanser, 248–255.

Bürger, Gottfried August (1987b): „Lenore“, in: Bürger, Gottfried August, *Sämtliche Werke*, hg. von Günter und Hiltrud Häntzschel, München/Wien: Hanser, 178–188.

Camarotto, Valerio (2017): „Rusconi, Carlo Maria Giuseppe“, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 89, http://www.treccani.it/enciclopedia/carlo-giuseppe-maria-rusconi_%28Dizionario-Biografico%29/ (27. September 2021).

Dizdar, Dilek / Gipper, Andreas / Schreiber, Michael (2015) (Hgg.): *Nationenbildung und Übersetzung*, Berlin: Frank & Timme.

Engelskircher, Kathrin (2020): *Nationsbildung als Übersetzungsprojekt – Giuseppe Mazzinis italienische Translationspolitik*, Stuttgart: Steiner (Studien zur Übersetzungsgeschichte 1).

Engelskircher, Kathrin (2022): „Nationsbildung als Übersetzungsprojekt – Giuseppe Mazzinis italienische Translationspolitik“, in: Gipper, Andreas / Heller, Lavinia / Lukenda, Robert (Hgg.): *Politiken der Translation in Italien. Wegmarken einer deutsch-italienischen Übersetzungsgeschichte vom Risorgimento bis zum Faschismus*, Stuttgart: Steiner, (Studien zur Übersetzungsgeschichte 2) 57–69.

Even-Zohar, Itamar (1998/1978): „The Position of Translated Literature Within the Literary Polysystem“, in: Toury, Gideon (ed.): *Translation Across Cultures*, New Delhi: Bahri Publications, 110–117.

Gernert, Angelica (1990): *Liberalismus als Handlungskonzept. Studien zur Rolle der politischen Presse im italienischen Risorgimento vor 1848*, Stuttgart: Steiner.

Gipper, Andreas / Heller, Lavinia / Lukenda, Robert (2022) (Hgg.): *Politiken der Translation in Italien. Wegmarken einer deutsch-italienischen Übersetzungsgeschichte vom Risorgimento bis zum Faschismus*, Stuttgart: Steiner (Studien zur Übersetzungsgeschichte 2), 35–55.

Gipper, Andreas (2015): „Vom Fremden im Eigenen. Die übersetzerische Aneignung der Antike und die Geburt der französischen Nationalkultur“, in: Dizdar, Dilek / Gipper, Andreas / Schreiber, Michael (Hgg.): *Nationbildung und Übersetzung,* Berlin: Frank & Timme, 27–42.

Heller, Lavinia (2017): „Eulen nach Athen? Provokation und Reflexionsanstöße des *translational turn* der Kulturwissenschaften für die Translationstheorie“, in: Heller, Lavinia (Hg.): *Kultur und Übersetzung. Studien zu einem begrifflichen Verhältnis*, Bielefeld: transcript (Interkulturalität. Studien zu Sprache, Literatur und Gesellschaft 8), 93–115.

Heller, Lavinia (2022): „Theoretische Überlegungen zum Verhältnis von Übersetzung(swissenschaft) und Geschichte“, in: Gipper, Andreas / Heller, Lavinia / Lukenda, Robert (Hgg.): *Politiken der Translation in Italien. Wegmarken einer deutsch-italienischen Übersetzungsgeschichte vom Risorgimento bis zum Faschismus,* Stuttgart: Steiner (Studien zur Übersetzungsgeschichte 2), 19–31.

Hermans, Theo (1985) (Hg.): *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, London/Sydney: Croom Helm.

Hermans, Theo (1985) (Hg.): *The Manipulation of Literature. Studies in Literary Translation*, London/ Sydney: Croom Helm.

Koselleck, Reinhart (2017/1989): *Vergangene Zukunft*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Kristmannsson, Gauti (2015): „Zur Nation durch Translation“, in: Dizdar, Dilek / Gipper, Andreas / Schreiber, Michael (Hgg.): *Nationenbildung und Übersetzung*, Berlin: Frank & Timme, 17–26.

Lefevere, André (1996): „Translation: Who Is Doing What For/Against Whom and Why?“, in: Gaddis-Rose, Marilyn (ed.): *Translation Horizons. Beyond the Boundaries of Translation Spectrum*, New York: SUNY Press (Translation Perspectives 9), 45–55.

Lefevere, André (2009): „Interpretation, Übersetzung, Neuschreibung: Ein alternatives Paradigma“, in: Hagemann, Susanne (Hg.): *Deskriptive Übersetzungsforschung. Eine Auswahl*, Berlin: SAXA, 63–92.

Longepierre, Hilaire Bernard baron de (1688): „Préface“ zu *Les Idylles de Théocrite, traduites de grec en Vers François, Avec des Remarques*, Paris, Aubouin/Emery/Cloudier.

Lukenda, Robert (2022): „Übersetzungspolitik und Übersetzungstheorie im frühen Risorgimento: Giovanni Berchet“, in: Gipper, Andreas / Heller, Lavinia / Lukenda, Robert (Hgg.): *Politiken der Translation in Italien. Wegmarken einer deutsch-italienischen Übersetzungsgeschichte vom Risorgimento bis zum Faschismus*, Stuttgart: Steiner (Studien zur Übersetzungsgeschichte 2), 35–55.

Mazzucchetti, Lavinia (1918): „La prima versione italiana della ‚Lenore‘ di Bürger“, in: *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, H. 71, 237–242.

Perrault, Charles (1690): *Parallèle des anciens et des modernes*, Paris : Coignard.

Plack, Iris (2015): *Indirekte Übersetzungen. Frankreich als Vermittler deutscher Literatur in Italien*, Tübingen: Francke.

Sakai, Naoki (2018): “The Modern Regime of Translation and it‘s Politics”, in: d’Hulst, Lieven / Gambier, Yves (ed.): *A History of Modern Translation Knowledge: Sources, Concepts, Effects*, Amsterdam: Benjamins, 61–74.

Staël, Germaine de (1838): *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, in : *Œuvres*, Bd. 2, Paris : Lefèvre.

Staël, Germaine de (1845): *De l’Allemagne*, Paris : Firmin Didot.

Staël, Germaine de (1979): „Sulla maniera e l’utilità delle traduzioni“, in: Calcaterra, Carlo/Scotti, Mario (a cura di): *Manifesti romantici* [1951], Torino: UTET, 79–92.

Schwarze, Sabine (2004): *Sprachreflexion zwischen nationaler Identifikation und Entgrenzung*, Münster: Nodus.

Shakespeare, William (1838): *Teatro completo di Shakespeare*, tradotto dall’origine inglese in prosa italiana da Carlo Rusconi, Padova: Minerva.

Silvestri, Giovanni (1856): *Catalogo di tutte le opere pubblicate dal Cav. Giovanni Silvestri dal 1799 a tutto agosto 1855, colla biografia e ritratto del suddetto*, Milano: Giovanni Silvestri.

Toury, Gideon (1980): *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv: The Porter Institute for Poetics and Semiotics / Tel Aviv University (Meaning and Art 2).

Toury, Gideon (2009/1995): „Wesen und Rolle von Normen in der Translation“, in: Hagemann, Susanne (Hg.): *Deskriptive Übersetzungsforschung. Eine Auswahl*, Berlin: SAXA, 93–112.

Für eine *histoire croisée* der Charakteristik. Die germanistischen Arbeiten aus der Schule Arturo Farinellis

Francesco Rossi (Pisa)

Arturo Farinelli zählt fraglos zu den Schlüsselfiguren in den deutsch-italienischen Literaturbeziehungen des vergangenen Jahrhunderts. Allem voran gilt er gemeinhin als einer der Gründungsväter der italienischen Germanistik: Als Inhaber des Lehrstuhls für deutsche Sprache und Literatur an der Universität Turin hat er zwischen 1907 und 1937 eine ganze Generation von Germanisten ausgebildet: Giuseppe Gabetti, Giovanni Angelo Alfero, Giovanni Vittorio Amoretti, Barbara Allason und Leonello Vincenti waren Schüler[1] von ihm, und viele von ihnen sollten später die Lehrstühle für deutsche Literatur besetzen, die in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts entstanden. Aber nicht nur aus akademischer Sicht ist der 1867 in Intra geborene italienische Literaturwissenschaftler zu solch einer kulturellen Schlüsselfigur avanciert. Seine Vorlesungen über die deutsche Romantik fanden nämlich auch außerhalb der Universitätsräume ein breites Echo. Besonders geschätzt wurden sie von den *vociani* wie auch von Benedetto Croce, weswegen Letzterer sie in seiner Reihe „Biblioteca di cultura moderna" bei Laterza drucken ließ (Farinelli 1911).

Im Kampf gegen den Positivismus war Farinelli mit Croce verbündet, den er während seiner Innsbrucker Zeit in den 1890er Jahren kennengelernt hatte. Obwohl seine Auffassung des Idealismus von der seines Freundes abwich, waren sich beide einig hinsichtlich der intellektualistischen Irrtümer der akademischen Kritiker ihrer Zeit, denen sie vorwarfen, die großen Zusammenhänge der Literaturgeschichte zugunsten der bloßen Akkumulation von Fakten oder Begriffen zu vernachlässigen. Während sich Croce hauptsächlich als Ästhetiker und Historiker betätigte, tat sich Farinelli im Rahmen der Philologie und der Komparatistik hervor. Angesichts seines großen philologischen Sachwissens ist es kein Zufall, dass er einen Ruf nach Turin – seinerzeit *die* Hochburg der historischen Methode in der italienischen Literaturwissenschaft – erhielt[2].

1 Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im vorliegenden Beitrag die männliche Form verwendet. In Fällen wie diesem gelten die Personenbezeichnungen gleichwohl für alle Geschlechter.

2 Dort wurde das *Giornale Storico della Letteratura Italiana* von Arturo Graf und Rodolfo Renier herausgegeben.

Dennoch fügt sich Farinelli mit seinem besonderen Gelehrtenprofil in eine Studientradition ein, die den fachlichen Untergliederungen vorangeht – und in den Augen seiner Zeitgenossen geradezu romantische Züge annimmt. In der Tat heben seine eigenen Schüler oft die Zentralität der deutschen Romantik in Farinellis Denken und Werk hervor. Er, der in den deutschen Romantikern „i veri precursori del nostro idealismo [die wahren Vorläufer unseres Idealismus]" (Farinelli 1911: 4) erkennt[3], wird von ihnen als eine Art verspäteter Romantiker wahrgenommen und beschrieben. Wegen der einzigartigen Kombination von entflammter Rhetorik und akribischster Detailforschung in seinen Arbeiten werden seine Texte sogar als schwer lesbar und konfus angesehen. So wurde ihm eine „mancanza di rigore critico e metodologico [Mangel an kritischer und methodologischer Strenge]" (Amoretti 1969: 747) vorgeworfen – oder positiver formuliert: „Arturo Farinelli era dominato non dall'intelletto, ma dalla fantasia e dal cuore [AF war nicht vom Verstand beherrscht, sondern von der Einbildungskraft und vom Herz]" (Vincenti 1953: 305).

Es ist angezeigt, die Hintergründe dieses Urteils hier näher zu erläutern, um zu einer fachgeschichtlich gerechteren Einordnung seiner Arbeiten zu gelangen. Der Grund für derartige Stellungnahmen kann gleich angeführt werden: Viele unter Farinellis bekanntesten Schriften lassen sich einer Gattung zuordnen, die als solche in der einheimischen Essayistik eigentlich nicht zu finden ist: Es handelt sich um die Charakteristik[4], eine Gattung, die ihren Höhepunkt im Laufe des 19. Jahrhunderts erreicht und im deutschsprachigen Gebiet beheimatet ist. Eine Charakteristik besteht für gewöhnlich aus einer Beschreibung der dichterischen Eigenart eines Autors oder auch der wesentlichen Eigenschaften einer Person, eines Werks oder in manchen Fällen ebenfalls einer fiktiven Gestalt. Als Gattung wird sie, so meine Arbeitshypothese, von Farinelli und seinen Schülern Anfang des 20. Jahrhunderts in den italienischen Kontext überführt. Dieser Transferprozess stellt insofern einen besonders interessanten Fall in der Geschichte der internationalen Germanistik dar, als er gleichsam mit einer *histoire croisée*[5] der deutschen Philologie im Kontext der deutsch-italienischen Beziehungen in Verbindung gebracht werden kann.

Die vielerorts bemerkte Besonderheit von Farinellis Schreib- und Denkstil als Literaturwissenschaftler und Kritiker, sowie die Tatsache, dass dieser Stil sich letztendlich auf die deutsche Charakteristik zurückführen lässt, hängt mit seiner transkulturellen Ausbildung zusammen. Von daher spielt diese Gattung oder Schreibweise eine herausragende Rolle in seinen Schriften. So

3 Über das Verhältnis Farinellis zur Romantik vgl. Sisto 2019: 184.
4 Zum Thema siehe u.a. Oesterle 1990, Kruckis 1994, Weimar 2003, Rossi 2017.
5 Der Begriff geht auf Werner und Zimmermann 2002 zurück.

betont Vincenti (1953: 316–317), sein Nachfolger am germanistischen Lehrstuhl in Turin:

> [Farinelli] aveva trovato presto la forma di critica letteraria consentanea al suo temperamento: la chiamava, col nome già usato da un maestro tedesco a lui caro, Erich Schmidt, „caratteristica". Non a rappresentare il formarsi della individualità e dell'opera artistica dell'autore studiato egli propriamente mirava [. . .], e nemmeno a determinarne la peculiarità della poesia o la collocazione storica, ma piuttosto a penetrare il mondo nella sua anima e i modi del suo manifestarsi. Per quanto fosse sensibile all'arte, il giudizio estetico non gli bastava. Nei creatori vedeva, romanticamente, degli esemplari di alta, appassionata, dolorosa o cordiale umanità, ed egli voleva stringersi a loro, arricchirsi della loro vita, trarne ammaestramento e conforto. [. . .] Così lo studio letterario rispondeva la sollecitudine pedagogica, anche se i tratti individuali potevano perdere di rilievo in una luce di diffusa liricità. Per il desiderio di giungere ad un'essenza ultima di renderla feconda, il critico non si curava di restare, di volta in volta, nei termini di un problema critico. [. . .] Il Farinelli cercava di giungere ad un risultato d'essenzialità, e la accennava coi segni dei destini evocati dalle copiosissime citazioni[6].

Farinellis Essays erfüllen ziemlich genau die drei Hauptfunktionen der Charakteristik, die Klaus Weimar herausstellt: die „Vermittlung literaturgeschichtlichen Wissens", die „Vorbereitung zur verständigen Lektüre aus dem Geist des Autors", unter anderem durch Heranziehung von zahlreichen Textbeispielen, und schließlich die „Kanonbildung" (Weimar 2003: 145).

Dass der Piemonteser Literaturwissenschaftler auf so eine flexible Darstellungsform zurückgreift, verwundert nicht: Seine literaturwissenschaftliche Ausbildung fand nicht in Italien, sondern im deutschsprachigen Ausland statt. Seine universitäre Sozialisierung war also, zumindest am Anfang, eine internationale. Zwischen 1887 und 1892 studierte er in Zürich und für kürzere Zeit in Paris. Seine Lehrer in Zürich waren der Romanist Heinrich Morf und

6 „[Farinelli] hatte bald die Form der Literaturkritik gefunden, die seinem Temperament entsprach: Er nannte sie, in Anlehnung an die bereits von einem ihm lieb gewordenen deutschen Meister, Erich Schmidt, verwendete Bezeichnung ‚Charakteristik'. Es ging ihm nicht darum, die Herausbildung der Individualität und das künstlerische Schaffen des untersuchten Autors darzustellen [. . .], auch nicht darum, die Eigenart seiner Dichtung oder ihres historischen Rahmens zu bestimmen, sondern die Welt in seiner Seele und die Art und Weise, wie sie sich manifestiert, zu durchdringen. So empfindsam er auch für die Kunst war, das ästhetische Urteil reichte ihm nicht. In den Schöpfern sah er auf romantische Weise Vorbilder hoher, leidenschaftlicher, schmerzlicher oder herzlicher Menschlichkeit, und er wollte ihnen nahe sein, von ihrem Leben bereichert werden, aus ihnen Lehre und Trost schöpfen. [. . .] Farinelli strebte ein Ergebnis der Wesentlichkeit an und deutete es mit den Zeichen der Schicksale an, die durch die zahlreichen Zitate hervorgerufen wurden."

der Germanist Jakob Baechtold, Letzterer Autor unter anderem einer monumentalen Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz (1892, das Buch befindet sich in Farinellis Gelehrtenbibliothek), in Paris war es der Romanist Gaston Paris. 1892 promovierte Farinelli mit einer Arbeit über *Die Beziehungen zwischen Spanien und Deutschland in der Litteratur der beiden Länder*, die zum Teil in Buchform, zum Teil in der von Max Koch herausgegebenen *Zeitschrift für vergleichende Literaturgeschichte* erschien. Dieses bahnbrechende Werk war der Ausgangspunkt für eine Reihe von Monografien, die nicht nur einzelne Aspekte der deutsch-spanischen Literaturbeziehungen aufgriffen, sondern bald auf die deutsch-italienischen und die deutsch-französischen ausgedehnt wurden und so die bilateralen Beziehungen der germanisch-romanischen Welt umfassten[7].

Zumindest am Anfang besaß Farinelli also eher das Profil eines Romanisten beziehungsweise Komparatisten als das eines Germanisten. Und so schreibt er in Farinelli (1935: 62): „romanista rimasi, ma di straforo vi aggiungevo il germanesimo pulsante nel cuore [Ich blieb Romanist, fügte aber nebenbei das pulsierende Germanentum in meinem Herzen hinzu]". Erst nach seiner Ernennung zum Professor für deutsche Literatur an der Universität Turin nahm sein germanistisches Profil immer mehr Gestalt an – und zwar nachdem er sich in Graz für Romanistik habilitiert (1896) und in Innsbruck als Professor der Romanistik doziert hatte. Während seines Aufenthalts in Österreich war er oft Gast im Haus des Bildhauers Heinrich Natter in Gmunden am Traunsee[8], wo er zahlreiche Wissenschaftler, Schriftsteller und Künstler traf, darunter Max Halbe, Paul Heyse, Jakob Baechtold, Jakob Minor und Erich Schmidt.

Letzterer ist für den vorliegenden Beitrag von besonderer Bedeutung. Der Germanist Erich Schmidt gehörte nämlich zur Schule von Wilhelm Scherer – in späteren Jahren übernahm er sogar dessen Lehrstuhl in Berlin. Scherers Schule war damals für ihren literaturwissenschaftlichen Positivismus bekannt, welcher der philologischen Objektivität den Vorrang vor der subjektiven Interpretation gab (dazu s. Bontempelli 2004: 54–68). Aus ihr gingen nicht nur kritische Editionen hervor, sondern auch Charakteristiken, die auf die Rekonstruktion einer Einheit von Leben und Werk eines Autors abzielen. Genau diese Darstellungsform hat Schmidt seit den 1880er Jahren besonders gepflegt, indem er die epideiktische Geste des akademischen Redners mit der Genauigkeit des Literaturhistorikers zu verbinden vermochte

7 Für eine Bibliografie der Werke des Literaturwissenschaftlers siehe Bustico 1938.

8 Der Bildhauer Heinrich Natter (1844–1892), der Schöpfer des Andreas Hofer-Denkmals auf dem Iselberg, des Zwingli-Denkmals in Zürich wie dem von Walther von der Vogelweide in Bozen, wurde sein Schwiegervater: Dessen Stieftochter Selma Henriette Friederike geb. Pörges gen. Natter (1871–1966) heiratete Farinelli 1897.

(dazu s. Spoerhase 2010). Farinelli kannte diese Texte mit Sicherheit, denn er besaß in seiner Privatbibliothek – die heute in der historischen Universitätsbibliothek „Arturo Graf" in Turin aufbewahrt wird – die zwei Bände der *Charakteristiken* von Schmidt (in der Ausgabe des Verlags Weidmann, 1901/02). Und in der Tat weisen beide Benutzungsspuren auf, nämlich rote und blaue Buntstiftstriche, Unterstreichungen und Kreuzchen. Es darf also mit Fug und Recht von einer Kenntnis aus erster Hand gesprochen werden.

Schmidt und Farinelli bewegen sich beide innerhalb derselben Gattungstradition, die in der Romantik mit den Gebrüdern Schlegel (1801) ihren modernen Anfang nimmt, allerdings mit einem fundamentalen Unterschied: Während Farinelli in seiner Forschung die Beziehungen zwischen den Kulturnationen betont, zielt die germanistische Literaturwissenschaft der Scherer'schen Schule – und Schmidt mit ihr – letztendlich auf die Definition einer deutschen Literaturtradition und bleibt dabei einem einzelnationalen Kulturmodell verpflichtet. Sowohl in den Texten Schmidts als auch in jenen Farinellis steht aber die zu charakterisierende Persönlichkeit ganz unmissverständlich im Vordergrund. Diese soll mit der didaskalischen Gestik des Essayisten beschrieben und zugleich durch den kritischen Blick des Wissenschaftlers eingefangen werden. Und genau das ist vielleicht das wesentlichste Erbe der romantischen Literaturkritik, welches sich beide Literaturwissenschaftler aneignen. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass zwei so grundlegend verschiedene Autoren wie Farinelli und Schmidt von den Zeitgenössen dennoch als ähnlich wahrgenommen werden[9].

Dem Andenken Erich Schmidts und Jakob Minors ist der Band *Aufsätze, Reden und Charakteristiken zur Weltliteratur* gewidmet, der Einzelporträts, Kritiken und Rezensionen enthält (Farinelli 1925). Der Titel, der *sowohl* den Begriff „Charakteristik" *als auch* jenen der „Weltliteratur" aufgreift, ist in diesem Zusammenhang wichtig, weil er ein beredtes Zeugnis über die Wahrnehmung von Farinelli im deutschen germanistischen Fachdiskurs ablegt. Neben dem Lob der „Sprachbegabung" und des unerschöpflichen Wissens des italienischen Gelehrten hebt Max Koch in seinem Vorwort den Unterschied zwischen Farinellis Arbeitsweise und derjenigen eines Positivisten à la Karl Goedeke hervor: Mit „bibliographischen Zusammenstellungen und Textausgaben" haben Farinellis Arbeiten wenig zu tun, denn sie legen, so Koch, „weniger Gewicht auf äußere Einwirkung, sondern mehr auf die Erkenntnis dessen, wie das Individuum die ihm eingeborenen Naturanlagen entfaltet habe" (Koch in Farinelli 1925: XIV).

9 So führt Amoretti aus (1969: 747): „la forma dove egli calava più felicemente le risultanze del suo accostarsi ad un poeta era quella della caratteristica, alla Erich Schmidt [Die Form, in welcher er die Ergebnisse seiner Annäherung an einen Dichter am glücklichsten umsetzte, war die Charakteristik, à la Erich Schmidt]".

Es ist also kein Zufall, dass Farinellis fachwissenschaftliche Bedeutung im Studienfeld der Weltliteratur angesiedelt wird, denn so heißt es doch: „[N]icht von einem kleinen, sondern von einem großen Vaterlande, das alle vornehmsten Kulturnationen umfaßte, sollte das Evangelium der neuen Poesie ausgehen“ (Koch in Farinelli 1925: IX). Freilich handelt es sich um eine eigentümliche Idee von Weltliteratur, die sich sowohl von derjenigen Goethes – die mehr auf das *commercium* als auf die idealischen Aspekte ausgerichtet ist – als auch von ihren modernsten Ausprägungen unterscheidet[10]. Den Postulaten der Croce’schen Ästhetik folgend betrachtet Farinelli die Weltliteratur nämlich als ein Produkt von genialen Individuen. Die Charakteristik wird gerade deshalb zu seinem bevorzugten kritischen Werkzeug, weil sie genau jene Schreibweise ist, die sich am besten dazu eignet, das eigentlich Individuelle eines literarischen Werkes zu beleuchten. Seit der Romantik steht sie im Gegensatz zu jeglicher Form des Schematismus: Als „Kunstwerk der Kritik“ entstand die Schlegel’sche Charakteristik in Auseinandersetzung mit dem Pedantismus der Rezensenten der *Allgemeinen Literatur-Zeitung*. Und auch die Vormärz-Charakteristik entwickelte sich, so Gutzkow, in Opposition zu Menzels Neigung, „die deutsche Literatur in Bausch und Bogen“, d. h. unter völliger Vernachlässigung des Einzelnen zu betrachten und sie „in Fächer“ zusammenzuwerfen, „statt die Fächer aufzulösen in Individualitäten“ (Oesterle 1990: 77).

Nun liegt in dieser besonderen Aufmerksamkeit für das Individuelle – die aus methodologischer Sicht durchaus ein Nachteil sein kann – eigentlich eine der Stärken der Charakteristik, eine, die sie als Werkzeug zur literarischen Popularisierung beliebt macht: ihre pädagogisch-divulgative Funktion. Dieser Aspekt zeigte sich in Italien als besonders vorteilhaft gerade in einer Phase, in der die Germanistik als akademische Disziplin ihre ersten Schritte machte. Um zu erklären, worum es geht, lohnt es sich einem anderen Schüler Farinellis, Giovanni Vittorio Amoretti (1969: 747–748), das Wort zu überlassen:

> I rapidi, vivaci profili dei romantici tedeschi tracciati dal Farinelli con passione e presentati con calda aderenza sentimentale si presentavano in un ambiente adatto ad accoglierli e suscitarono, più che interessi di cultura, reazioni di indirizzi di vita spirituale e parvero, a molti giovani, come rappresentanti di un mondo da scoprire.
>
> Anche le sue lezioni cattedratiche più che impostare con rigore il problema critico intorno alla all’autore studiato, suonavano come una rapsodia dei motivi

10 Letztere Weltliteraturkonzepte, wie z. B. dasjenige von Richard Moritz Meyer, fokussieren eher auf die Gegenwartsliteratur sowie die Gattungs- und Formengeschichte (Meyer 1913).

> che caratterizzavano, nel poeta, l'uomo, la sua biografia interiore, i valori della sua esistenza, della sua creazione artistica.
>
> Noi che stavamo faticosamente addentrandoci nella fitta difficile selva della letteratura tedesca e non eravamo ancora del tutto sicuri della nostra conoscenza della lingua tedesca [. . .] e che ci rientravamo un po' a tastoni nelle opere da prendere in esame, ascoltavamo fra lo stupore e la confusione le sue caratteristiche che a guisa di preludio premetteva il corso quasi ad indicarcene le linee fondamentali, i temi essenziali, ma che a noi sembravano sinfonie piene di lampi, di stelle, di abissi dove lo seguivamo a fatica[11].

Genau deshalb greifen Farinelli und seine Schüler in ihren Arbeiten oft auf die Charakteristik zurück. Als ausgesprochen wichtige Beispiele seien die Monografien *Hebbel e i suoi drammi* (1912, insbesondere das Kapitel *Caratteristica del poeta*) und *Brentano: contributo alla caratteristica del romanticismo germanico* (1928) von Vincenti genannt. Zu berücksichtigen wären aber ebenfalls zahlreiche andere Werke, etwa *Ibsen* von Scipio Slataper (1916), *Il dramma di Zacharias Werner* von Giuseppe Gabetti (1916) und die Monografie über Caroline Schlegel von Barbara Allason (1919). Darüber hinaus könnte man sogar argumentieren, dass die von Farinelli betreute essayistische Reihe „Letterature moderne" des Verlags der Gebrüder Bocca, in der die wichtigsten Studien der Farinelli'schen Schule erscheinen, ganz und gar nach den Prinzipien der charakterisierenden Literaturkritik aufgebaut ist. Dies im Einzelnen nachzuprüfen würde den Rahmen dieses Beitrags allerdings sprengen.

All diese Studien haben eines miteinander gemein: Sie bilden zwar eine wichtige Etappe bei der Ausbildung des germanistischen Fachdiskurses in Italien, lassen sich aber nicht allein auf einheimische Modelle der Essayistik und der literarischen Geschichtsschreibung zurückzuführen, sondern auch und insbesondere auf die Tradition der deutschen Charakteristik. Was stattfindet, ist mit anderen Worten eine Verpflanzung eines essayistischen Genres

11 „Die flotten, lebendigen Profile der deutschen Romantiker, die Farinelli mit Leidenschaft zeichnete und mit warmer, sentimentaler Hingabe vorstellte, präsentierten sich in einem Umfeld, das geeignet war, sie willkommen zu heißen, und weckten eher als kulturelle Interessen Reaktionen des geistigen Lebens und erschienen vielen jungen Menschen als Vertreter einer zu entdeckenden Welt. Auch seine Vorlesungen klangen, statt das kritische Problem des untersuchten Autors mit Strenge darzulegen, eher wie eine Rhapsodie der Motive, die den Dichter, den Menschen, seine innere Biographie, die Werte seiner Existenz und sein künstlerisches Schaffen charakterisierten. Wir, die wir mühsam in das schwierige Dickicht der deutschen Literatur eindrangen und unserer Kenntnisse der deutschen Sprache noch nicht ganz sicher waren [. . .] und die wir uns durch die zu untersuchenden Werke hindurchtasteten, lauschten erstaunt und verwirrt seinen Charakteristiken, die wie ein Vorspiel die Richtung vorgaben, als wollten sie die Grundlinien, die wesentlichen Themen andeuten, die uns aber wie Symphonien voller Blitze, voller Sterne, voller Abgründe wirkten, in denen wir ihm mühsam folgten".

in einen fremden literarischen Kontext – ein Beispiel eines Transfers auf Gattungsebene ohnegleichen.

Zu dieser Bemerkung lässt sich ein letztes, allgemeineres Wort hinzufügen. Farinellis Charakteristik wurde oft als Symptom einer residualen Romantik betrachtet, und als solches als eine unzeitgemäße Erscheinung in einer akademischen Welt, die sich auch in den Geisteswissenschaften bereits anschickte, den Verpflichtungen einer strengen disziplinären Aufteilung zu frönen. Allerdings könnte man das Unzeitgemäße dieser Erscheinung auch anders interpretieren, und zwar positiv: Mit seinem transnationalen wissenschaftlichen Werdegang ließe sich Farinelli als „inbetweener" der deutsch-italienischen Germanistik bezeichnen, mit all den Konsequenzen für die heutige Welt, die diese Feststellung mit sich bringen würde. Anders ausgedrückt: Das Romantische dieses „instancabile pellegrino spirituale di tutti i paesi [unermüdlichen geistigen Pilgers aller Länder]" (Vincenti 1953: 316) ist tatsächlich aufs Engste mit seinem „Dazwischensein" verbunden. Beides gehört zusammen und sollte nicht getrennt voneinander betrachtet werden. So ist gerade das, was Farinelli in den Augen seiner Schüler um die Mitte des 20. Jahrhunderts unzeitgemäß machte, heute meines Erachtens der Rede wert.

Bibliographie

Amoretti, Giovanni Vittorio (1969): „Arturo Farinelli", in: *Miscellanea di studi in onore di Bonaventura Tecchi*, Bd. 2, Roma: Istituto Italiano di Studi Germanici/ Edizioni dell'Ateneo, 738–752.

Bontempelli, Pier Carlo (2004): *Knowledge, Power and Discipline. German Studies and National Identity*, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.

Bustico, Guido (1938): „Bibliografia di Arturo Farinelli Accademico d'Italia", estratto da Arturo Farinelli, *Neue Reden und Aufsätze gesammelt von seinen Schülern*, Pisa: Lischi.

Farinelli, Arturo (1911): *Il Romanticismo in Germania. Lezioni introduttive*, Bari: Laterza.

Farinelli, Arturo (1912): *Hebbel e i suoi drammi*, Bari: Laterza.

Farinelli, Arturo (1925): *Aufsätze, Reden und Charakteristiken zur Weltliteratur*, mit einem Vorwort von Max Koch, Bonn/Leipzig: Kurt Schroeder Verlag.

Farinelli, Arturo (1935): *Attraverso la poesia e la vita: saggi e discorsi*, Bologna: Zanichelli.

Kruckis, Hans-Martin (1994): „Biographie als literaturwissenschaftliche Darstellungsform im 19. Jahrhundert", in Fohrmann, Jürgen / Voßkamp, Wilhelm (Hgg.): *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Metzler, 550–575.

Meyer, Richardt Moritz (1913): *Die Weltliteratur im 20. Jahrhundert vom deutschen Standpunkt betrachtet*, Stuttgart/Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt.

Oesterle, Günter (1990): „Kunstwerk der Kritik oder Vorübung zur Geschichtsschreibung? Form- und Funktionswandel der Charakteristik in Romantik und Vormärz", in: Barner, Wilfried (Hg.): *Literaturkritik – Anspruch und Wirklichkeit*, Stuttgart: Metzler, 64–86.

Rossi, Francesco (2017): „Die Charakteristik. Prolegomena zur Theorie und Geschichte einer deutschen Gattung – nebst komparatistischer Bemerkungen", in: *Scientia Poetica*, 21, 38–63.

Schlegel, August Wilhelm, Schlegel, Friedrich (1801): *Charakteristiken und Kritiken*, 2 Bände, Königsberg: Nicolovius.

Schmidt, Erich (1901/02): *Charakteristiken*, Berlin: Weidmann.

Sisto, Michele (2019): *Traiettorie. Studi sulla letteratura tradotta in Italia*, Macerata: Quodlibet.

Spoerhase, Carlos (2010): „Der höhere Panegyrikus: Erich Schmidts (1853–1913) epideiktische Germanistik (1909/1910)", in: *Zeitschrift für Germanistik*, 20, H. 1, 156–168.

Vincenti, Leonello (1928): *Brentano: contributo alla caratteristica del romanticismo germanico*, Torino: Bocca.

Vincenti, Leonello (1953): „Arturo Farinelli", in: Ders., *Saggi di letteratura tedesca*, Milano/Napoli: Ricciardi, 305–319.

Weimar, Klaus (2003): *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des 19. Jahrhunderts*, München: Fink.

Werner, Michael / Zimmermann, Bénédicte (2002): „Vergleich, Transfer, Verflechtung. Der Ansatz der Histoire croisée und die Herausforderung des Transnationalen", in: *Geschichte und Gesellschaft*, 28, 607–636.

‚Expressionistischer Futurismus'
Italienische Futuristen in expressionistischen Übersetzungen

Mario Zanucchi (Freiburg)

Seit Jahrzehnten hat die Germanistik die expressionistische Rezeption des Futurismus erforscht (dazu u.a. Arnold 1966, Eimert 1974, Riesz 1976, Chiellino 1978, Demetz 1990, Schmidt-Bergmann 1991, Terpin 2009, Brunnhuber 2016, Chytraeus-Auerbach 2019). Das Corpus der Übersetzungen wurde allerdings stets vernachlässigt. Diese Forschungslücke möchte ich im Folgenden durch einen systematischen Überblick über die expressionistischen ÜbersetzerInnen und Übersetzungen futuristischer Dichtungen schließen, die zudem auch exemplarisch untersucht werden sollen. Es wird sich zeigen, dass die Übersetzungen grundsätzliche Differenzen zwischen der italienischen und deutschen Avantgarde widerspiegeln, und zugleich das Medium einer Neu-Konstruktion des Futurismus darstellen. Gerade darin liegt ihr schöpferisches Potential.

Den Reigen der Mediatoren eröffnet Else Hadwiger (1877–vor 1935?), geb. Strauß (Raabe 1961: 53), welche die erste Übersetzerin war, die das deutsche Publikum mit den Dichtungen der Futuristen bekannt machte. Sie war Gattin des Prager Dichters Victor Hadwiger (1878–1911) und danach mit Johannes R. Becher liiert. Sie begünstigte zum einen Bechers Futurismus-Rezeption, wie sie sich in seiner Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts zeigt, wo die von Marinetti empfohlenen Verdoppelungen von Substantiven an die Stelle der traditionellen Metaphern treten. Zum anderen wirkte sie auch als Vermittlerin des Futurismus im Milieu des Berliner Dadaismus. Hadwiger rezitierte bei der Berliner Dada-Soirée in der Sezession am Kurfürstendamm am 12. April 1918 eigene – zum Teil leider verschollene – Übersetzungen gerade auch aus Marinettis lettristischer Phase[1]. Der Dadaist Richard Huelsenbeck begleitete sie dabei mit Trommel und Rassel.

Als produktivster Übersetzer tat sich der deutsch-italienische Expressionist Theodor Däubler hervor, der nach seinem Eintreffen in Berlin als Futurismus-Katalysator wirkte und auch Augenzeugenberichte aus dem Florentiner *Lacerba*-Umkreis übermittelte. Zu den weiteren Übersetzern

1 Im Programm des Dada-Abends standen Ausschnitte aus Marinettis Schlachtbeschreibung *Zang Tumb Tumb Adrianopoli 1914. Parole in libertà* aus dem Ersten Balkankrieg, an dem Marinetti als Reporter teilgenommen hatte (nämlich *Treno di soldati ammalati* [*Verwundetentransport*] und *Bombardamento* [*Bombardierung*]). Zum Berliner Dada-Abend vgl. Goergen 1994 sowie Sheppard 2000: 225– 227.

zählten Hermann Hendrich, ein vor dem Ersten Weltkrieg in Brüssel lebender Übersetzer französischer Literatur, sowie der Prager Expressionist Paul Adler (1878–1946), der mit dem späteren Verleger Jakob Hegner einige Jahre in Italien (Pola und Florenz) verbracht hatte (dazu Abicht 1972 und Stern 1970: 5)[2]. Ferner Jean-Jacques (Pseudonym für Hans Jacob) (1896–1961), der die futuristischen Manifeste für den *Sturm* übersetzte. Auch Lilly Nevinny und Anna Well betätigten sich als Übersetzerinnen, zu ihnen ist leider nichts bekannt. Der mit Walden befreundete Rudolf Blümner, ein Schüler August Stramms, bestätigt durch seine Übertragungen die Bedeutung des Futurismus für die sprachexperimentelle *Sturm*-Lyrik, die sich in Stramms Nachfolge entwickelte. Seine Laut-Dichtung *Ango Laina*, die 1921 im *Sturm* erschien, hat die futuristischen und dadaistischen Sprachexperimente zur Voraussetzung. Blümner wirkte auch an der faschistischen Berliner Futurismus-Ausstellung von 1934 mit Marinetti und Vasari mit.

Die Medien des Transfers waren die Zeitschriften, allen voran *Die Aktion* und *Der Sturm*, auf welche die meisten Übersetzungen entfallen. Zunächst tat sich 1912 *Der Sturm* als Rezeptionsplattform hervor, und zwar durch die Futurismus-Ausstellungen der *Sturm*-Galerie[3] sowie die Übersetzungen der Manifeste Marinettis, die von Jean-Jacques 1912 und 1913 übertragen wurden. Die *Aktion* nahm hingegen eine eher skeptische bis ablehnende Haltung zur futuristischen Kunst ein[4], obwohl sie als erste Zeitschrift 1913 Übersetzungen von Marinetti-Gedichten publizierte (Marinetti 1913a/b/c). Im Krieg führten die politisch äußerst vorsichtige Zurückhaltung des *Sturms* und der internationalistische Kurs, den die *Aktion* dagegen einschlug, zu einer Rollenumkehrung. Waldens Zeitschrift unterließ es nämlich fast gänzlich, Beiträge der italienischen Kriegsgegner zu publizieren und beschränkte sich

2 Geboren am 8.4.1878 in Zbraslav bei Prag, promovierte Adler zum Dr. jur. und wurde Richter, bevor er das Amt aufgab und ein unstetes Wanderleben begann. In Italien verbrachte er die Jahre 1903 bis 1910. 1912 ließ er sich in der Künstlerkolonie Hellerau bei Dresden nieder, wo seine bedeutendsten Dichtungen entstanden. Er publizierte neben dem Roman *Nämlich* (1915) auch Erzählungen, Übersetzungen – Adler beherrschte angeblich 14 Sprachen – und Sachbücher zur japanischen Literatur.

3 Darunter: *Die Futuristen* [Boccioni, Carrà, Russolo, Severini]: 12.4-Anfang Mai 1912; *Gino Severini*: Juni–August 1913; *Expressionisten, Kubisten, Futuristen*: November 1913; *Futuristen*: August–Oktober 1914.

4 Paradigmatisch dafür ist der von Werner Serner verfasste Essay *Gegen den Futurismus* (Serner 1912), der den Futurismus zur „Unkunst“ abstempelte. Ein anonymer Beitrag von 1914 (Anon. 1914) wirft der futuristischen Malerei eine Trivialisierung Picassos und Braques vor. *Die Aktion* publizierte auch Karl Kraus’ scharfen Futurismus-Verriss: „Ich halte das Manifest der Futuristen für den Protest einer rabiaten Geistesarmut, die tief unter dem Philister steht, der die Kunst mit dem Verstande beschmutzt. Ich halte das Manifest der futuristischen Frau . . . für eine Handlung, der ein paar lustlose Rutenhiebe zu gönnen wären“ (Kraus 1912).

darauf, die Poetik August Stramms und seiner Epigonen zu propagieren, was das internationale Spektrum der Zeitschrift erheblich einengte. *Die Aktion* ihrerseits vertrat dagegen weiterhin einen entschieden internationalistischen Kurs und konnte durch Däublers Engagement *Den Sturm* als Hauptvehikel der Futurismus-Rezeption ablösen. Freilich handelte es sich um eine stark überformte und tendenziöse Vermittlung, denn das antiösterreichische und bellizistische Pathos der Futuristen kam in der *Aktion* nicht vor. Als Vermittler wirkten punktuell auch weitere expressionistische Zeitschriften sowie der von Vasari herausgegebene *Futurismus*, der in acht Nummern in fünf Heften von Mai bis Dezember 1922 erschien, aber kaum futuristische Dichtungen publizierte, sondern vor allem Künstler vorstellte sowie Manifeste und Programme veröffentlichte[5].

Was das Corpus der übersetzten Futuristen anbelangt, wurde als erster Marinetti ins Deutsche übersetzt, der in Berlin 1912 durch Kunstausstellungen für seine Bewegung warb. Aufgrund des Kriegsausbruchs verschob sich der Fokus allerdings bald vom nationalistischen Marinetti auf den neutralen Florentiner Futurismus. Dank Theodor Däubler wurde Aldo Palazzeschi zu dem meistübersetzten Dichter. Von ihm wurden insgesamt 32 Texte übertragen (davon wurden allerdings kriegsbedingt nur elf publiziert), von Marinetti dagegen nur insgesamt 16 Übertragungen. Ein gewisses Echo fand auch Marinettis enger Mailänder Gefährte Paolo Buzzi. Nur vereinzelt übersetzt wurden Ruggero Vasari (1898–1968), Luciano Folgore (dessen sprechender Nom de Plume („Blitzstrahl") offenbar den für einen Futuristen unpassenden bürgerlichen Namen „Vecchi" verdecken sollte, 1888–1966), Libero Altomare (Pseud. von Remo Mannoni, 1883–1966) und schließlich Corrado Govoni (1884–1965).

Die expressionistischen Übersetzungen vermittelten eine sehr frühe Stufe der futuristischen Poetik. Die Hauptquelle blieb offensichtlich die Anthologie von 1912, *I poeti Futuristi*, die dem Lettrismus und den Experimenten mit Buchstabenplakaten vorausging. Die eigentlichen *parole in libertà* sollten bekanntlich erst 1914 erscheinen, in *Dune*, der onomatopoetischen Schilderung einer Autofahrt durch die Wüste, und *Zang Tumb Tumb Adrianopoli 1914. Parole in libertà*, einem ästhetisierenden Frontbericht aus dem Ersten

5 Ruggero Vasari hatte sich zur Aufgabe gemacht, mit dieser Zeitschrift dem deutschen Publikum die Errungenschaften des Futurismus nahezubringen. Er stellte futuristische Künstler und Dichter vor und veröffentlichte futuristische Manifeste und Programme. Im März 1922 organisierte er die Große Futuristische Ausstellung in Berlin, auf der neben italienischen auch russische und japanische Künstler und ein Deutscher, Alexander Mohr, vertreten waren, und widmete dieser Ausstellung eine ausführliche Besprechung. Vasari unterhielt eine Galerie, in der er u.a. Werke futuristischer Künstler wie etwa von Boccioni, Depero, Balla, Carrà, Pannaggi, Puni, Steiner und Belling zeigte (dazu u.a. Eltz 1986).

Balkankrieg (1912/13). Erst diese beiden Veröffentlichungen enthalten „Worte in Freiheit", also Wort-Cluster, die von allen sprachlichen Regeln befreit sind und im Druckbild mehr der Partitur eines Orchesterstücks als traditionellen Gedichten gleichen. Der Lettrismus von 1914 wirkte vor allem auf die Schweizer Dadaisten, auch aufgrund des direkten brieflichen Kontakts Hugo Balls zu Marinetti[6]. Er übte auf den Expressionismus allerdings so gut wie keinen Einfluss aus. Dies ist zum einen dem Krieg geschuldet, zum anderen aber auch dem Unverständnis der Expressionisten für den materialistischen Ansatz, der dem Lettrismus zugrunde liegt, als Emanzipation des Signifikanten vom Signifikat. Die Verbindung zwischen Lettrismus und Materialismus macht Marinetti selbst in seinem *Technischen Manifest* unmissverständlich klar:

> Nur der unsyntaktische Dichter, der sich der losgelösten Wörter bedient, wird in die Substanz der Materie eindringen können und die dumpfe Feindlichkeit, die sie von uns trennt, zerstören. [. . .] Die Syntax war eine Art Unterhändler und langweiliger Führer. Man muß diesen Zwischenträger beseitigen, damit die Literatur unmittelbar in das Weltall gelangt und einen Körper mit ihm bildet (Marinetti 1912c: 195).

Zielt Marinetti darauf ab, das polymorphe Leben der Materie zu erkunden und auch die Materie ‚Sprache' vom Idealismus der Syntax zu emanzipieren, so setzen die Expressionisten dagegen alle ihre Anstrengungen daran, den Menschen wieder in den Mittelpunkt zu stellen. Bezeichnenderweise verwarf einer der futuristischen Übersetzer, Theodor Däubler, diesen Materialismus als nihilistisch. In einem kolportierten Gespräch mit dem Lautdichter und Stramm-Schüler Rudolf Blümner lässt er die Abstraktion in der bildenden Kunst gelten, nicht aber in der Dichtung. Dort führe die Verabsolutierung des Signifikanten zum Nihilismus:

> Nein, Freunde, es ist ein theologisches Problem. Der Schöpfergott ist Wort und Bild zugleich. Wer das Gedankenbild wegnimmt, zerstört auch das Wort und bleibt hängen in der Welt der Elemente, die für sich nichts sind. Das führt zum Nihilismus. [. . .] Die Malerei ist leidendes geformtes Licht. Ob sie eine äußere Erscheinung der Natur benutzt oder nicht, ist gleichgültig. [. . .] Das Wort aber

6 Dass der futuristische Parolibrismus die dadaistischen Buchstabenplakatgedichte entscheidend anregte, zeigt u.a. ein Tagebucheintrag Balls vom 9.7.1915: „Marinetti schickt mir *Parole in libertà* [. . .]. Es sind die reinen Buchstabenplakate; man kann so ein Gedicht aufrollen wie eine Landkarte. Die Syntax ist aus den Fugen gegangen. Die Lettern sind zersprengt und nur notdürftig wieder gesammelt. Es gibt keine Sprache mehr" (Ball 1992: 35). Bereits 1916 hatte die in Zürich herausgegebene Anthologie der Dadaisten, *Cabaret Voltaire*, Auszüge aus Marinettis und Cangiullos *Parole in libertà* publiziert (Marinetti 1916 und Cangiullo 1916. Zur Futurismus-Rezeption im Dadaismus vgl. Toschi 2017).

> ist der Mensch. Es ist ein Abfall, das Wort durch den bloßen Klang der Elemente aus Menschenmund zu ersetzen (Schreyer 1956: 42).

Im Fokus der expressionistischen Übersetzungen stand daher der frühe Futurismus sowie vor allem das symbolistische Frühwerk der Futuristen. Etliche unter den übersetzten Texten sind Marinettis symbolistischen Sammlungen entnommen, nämlich *La Ville charnelle* von 1908, *Destruction* von 1903 und dem epischen Gedicht *La Conquête des Étoiles* (1902), Marinettis erster selbständigen Publikation, die dem französischen Anwalt des *vers libre* Gustave Kahn gewidmet ist. Eine ähnliche Vorliebe für den Symbolismus belegen auch Theodor Däublers Palazzeschi-Übersetzungen. Mehr als die Hälfte der von ihm übersetzten Palazzeschi-Gedichte (19 Texte) stammen aus den dekadenten Sammlungen *Cavalli bianchi* (1905) und *Lanterna* (1907). Die restlichen Texte sind den von Marinetti hochgelobten *Poemi* (1909), dem futuristischen *Incendiario* (1910) sowie dessen Neuedition von 1913 entnommen. Auch die von Däubler getroffene Palazzeschi-Auswahl zeugt somit vom Versuch, den Futurismus an den Symbolismus zurückzubinden und ihn dadurch auch dem Expressionismus anzunähern, der ja der symbolistischen Poetik stärker als der Futurismus verpflichtet war.

Aus dem Futurismus wurde somit eine expressionismusaffine Avantgarde. Diese Angleichung erfolgte zum einen durch eine entsprechende Selektion des zu übersetzenden Textcorpus, zum anderen auch durch spezifische Übersetzungsstrategien. Dazu gehörte zunächst und vor allem eine erhebliche Abschwächung der futuristischen Technik-Begeisterung. Nur in fünf von etwa siebzig Übersetzungen steht die von den Futuristen immer wieder verherrlichte Maschinenwelt im Vordergrund. Diese Ausklammerung der Technik erklärt sich vor dem Hintergrund der Dyschronie zwischen der italienischen und der deutschen Kulturentwicklung um 1900[7]. Sie hat aber

7 Während Italien die Industrialisierung erst entdeckte – und den naturalistischen Optimismus in die Sprache der Avantgarde mit aufnahm –, hatte Deutschland im expressionistischen Jahrzehnt das naturalistische Fortschrittspathos längst hinter sich. Die optimistische Naivität der futuristischen Technik-Gläubigkeit, welche den noch vorindustriellen, landwirtschaftlichen Hintergrund Italiens verrät, musste im hochindustrialisierten Deutschland verspätet und anachronistisch anmuten. Die Technikbegeisterung hatte hier bereits den frühen Naturalismus charakterisiert. In den Augen der Expressionisten musste die Technik so eher als Attribut der Vätergeneration gelten und eignete sich kaum als Erkennungszeichen der deutschen Avantgarde (Knapp 1979: 29). Den grundsätzlich verspäteten Charakter des futuristischen Fortschritts-Optimismus hatten schon Janòs Riesz und Giuseppe Bevilacqua vor dem Hintergrund des Modernisierungsgefälles zwischen Deutschland und Italien betont. Die Gründerjahre des deutschen Reichs fallen in die 1870er und 1880er Jahre, in Italien dagegen ist die Modernisierungsphase um etwa dreißig Jahre (1896–1914) verschoben. Dies erklärt u.a. auch das bemerkenswerte Hineinragen des Naturalismus und des naturalistischen Optimismus in die italienische

auch poetologische Gründe. Gegenüber dem Futurismus als antizipierender Vision der technischen Moderne verstand sich der Expressionismus in vielfacher Hinsicht als deren nachträgliche spiritualistische Korrektur. In der Nachfolge von Walther Rathenaus *Zur Mechanik des Geistes* (1913) prangerten die Expressionisten gerade die „Mechanisierung" der modernen Lebenswelt an und plädierten für eine neue Hinwendung zur „Seele". Nicht selten zeigten sie daher ein gewisses Befremden angesichts der futuristischen Technik-Euphorie, wie eine Auswertung des übersetzten Textcorpus belegt.

In ihrer 1912 vorgelegten Übertragung von Marinettis Automobil-Gedicht konnotiert die Übersetzerin Else Hadwiger den Geschwindigkeitsrausch des raumhungrigen Automobils („ivre d'espace", V. 2) pejorativ als „Sucht" („fernensüchtig")[8]. Marinettis Aufforderung an das Auto, das Tempo zu verhundertfachen, muss Hadwiger offenbar als übersteigert empfunden haben, die Wendung „Plus vite ! . . . encore plus vite ! . . . et sans répit, et sans repos !. . ." (V. 47) (wörtlich: „Schneller, noch schneller, ohne Rast und ohne Ruh") wird bei ihr zu: „Schneller! Noch schneller! Ohne Ruh *und Reue*". „Die *unergründliche* Unendlichkeit, die mich *freudig* aufnimmt" („insondable Infini qui m'absorbes avec joie !. . .", V. 27) wird zur „*abgründige[n]* Unendlichkeit, die mich empfängt!. . ." (meine Hervorhebung) – die Fahrt führt jetzt in den Abgrund, die Freude („avec joie") bleibt aus. Die Erotisierung

Avantgarde (Bevilacqua 1995, bes.: 72). Diese Dyschronie ist einigen Zeitgenossen nicht entgangen. So betont etwa Rudolf Leonhard anlässlich eines Marinetti-Vortrags in Berlin im Mai 1913, dass an den futuristischen Parolen wenig Neues sei: „Das Rennautomobil, das Flugzeug, der Krieg, der Anarchismus, Revolutionen und elektrisch überstrahlte Arsenale sind die Aufgaben des futuristischen Dichters, und ihnen zu genügen muß er in übergroßer Wärme zerbersten und sich verschwenden. Der heutige, der futuristische Dichter steht auf dem Gipfel der Zeiten; er soll nicht zurücksehnen, Museen und Bibliothek sind zu zerstören. Und alle Kunst heißt Kampf. / Das alles sind Worte, die in unsern Jahrhunderten in Revolutionen, Forderungen und Untersuchungen oft gesagt wurden. [. . .] An alle dem, so leidenschaftlich, berauscht und berauschend es vorgetragen wurde, ist nichts Neues; auch die Schnelligkeit ist in allerhand Traum- und wirklichen Fahrten vor den Futuristen gedichtet worden" (Leonhard 1913: 6). Den anachronistischen Charakter der futuristischen Technik-Glorifizierung betont auch Kurt Tucholsky, der Marinetti bei einem Auftritt in Paris Mitte der 20er Jahre erlebte. Der Futurismus erscheint Tucholsky als wesentlich vormodern, Marinetti selbst als „ein Provinziale", „ein Mann, der" – so Tucholsky weiter – „schäumt und tobt, wenn er vom Rhythmus der Maschine spricht, und der nicht ahnt, daß dies das sicherste Zeichen dafür ist, wie sie ihm nicht im Blut sitzt" (Tucholsky 1925).

8 „Feuriger Gott aus stählernem Geschlecht, / Automobil, das fernensüchtig / geängstet stampft" (Marinetti 1912b: 3). Im Original bewirkt das Auto eine kosmische Akzeleration, welche sogar den Untergang der Sonne beschleunigt: „voilà que le Soleil couchant emboîte / ton pas véloce, accélérant sa palpitation / sanguinolente au ras de l'horizon. . ." (V. 13–15). In der Nachdichtung wird das blutige Beben der sinkenden Sonne „stärker" (V. 14), allerdings nicht unbedingt „schneller".

der Maschine schwächt Hadwiger ab. Die erotisch-emphatische Aufforderung des Ich an das Automobil („Prends-moi !", V. 18) übersetzt sie resignativ mit „sei's!" (V. 17).

Auch in ihrer Übertragung von Luciano Folgores *Canto degli Hangars* (*Flugschuppen-Lied*) wird der „ardimento", die Kühnheit der Motoren, zur „Vermessenheit"[9]. Wenn Paolo Buzzi in den *Notturnini* (*Kleinen Nachtbildern*) den Gesang mit einem Flugzeug vergleicht, so verschwindet diese technische Metaphorik in Adlers Übersetzung als *quantité négligeable*, die Genitivmetapher „areoplano . . . d'un canto" wird als „Schwindelflug eines Singens" enttechnisiert[10]. In Libero Altomares *A un aviatore* wird der Flieger in der letzten Strophe von seinem Flugzeug verdrängt, das sich somit von seinem Lenker autonom macht. Der futuristische Päan gilt am Ende der Maschine selbst. In der anonymen expressionistischen Übersetzung steht dagegen der Mensch, der Flieger bis zuletzt im Vordergrund:

Qual gloria ignota va cercando l'ala? . . .	Welch fremder Ruhm ist das Ziel
– Eccola: sale, tentenna	deiner Flügel? . . .
come un'antenna ne la tempesta,	Sieh: du erhebst dich wankend
cala, s'arresta a vellicare il piano	wie ein Segel im Sturme,
e si rimpenna lontano . . .	neigst dich herab und streifst
– E gloria sia!	fast noch im Flug den Boden
Non canterò l'elegia!	und – Heil dir und Sieg!
(Altomare 1912)	Es wird kein Trauergesang!
	(Altomare 1918)

Dem entspricht eine Zurückdrängung des Materialismus, der in den expressionistischen Übersetzungen ebenfalls gedämpft wird. In der futuristischen Metaphorik spielen die Materialien stets eine zentrale Rolle. Bei Buzzi ist das lyrische Ich im Erdpech des Lebens („onde bituminose") versunken[11].

9 „Wir schwellten ins weite Meer der Himmel, / weit über Wolkenklippen hinweg / Maschinen aus leichtestem Metall / und aus machtvollstem Willen, / Motoren voll unendlicher Vermessenheit" (Folgore, 1913; „Abbiamo lanciato sulle maree dei cieli, / fino oltre gli scogli delle nubi, / macchine fatte con lamine / di volontà possente, / e motori d'ardimenti infiniti" (Folgore 1912: 175, V. 11–15).

10 „Ho, molte volte, le notti sveglie d'alcova, / data la mia anima ebbra di volo / all'areoplano vertiginoso d'un canto d'ubbriaco" (Buzzi 1912c: V. 12–14). „Wie oft doch aus schlaflosem Schlafgemach / Gab die Seele ich hin als ein Lauscher flugtrunken / Also taumelndem Schwindelflug eines trunkenen Singens!" (Buzzi 1916: Sp. 86, V. 12–14).

11 „Infelice, sia pure, / ed annegato perenne nell'onde bituminose della vita" (Buzzi 1913a: 248, V. 103–104).

Seine Nerven sind keine Harfensaiten aus Darm („di minugia di lira“), sondern eiserne Leitungsdrähte („filo di ferro“)[12]. Eine solche Poetik der Materie wurde im Deutschen aufgelöst[13]. Auch Bezüge zum wissenschaftlichen Vokabular, etwa dem „Atom“ zu Beginn von Paolo Buzzis *Canto dei reclusi: Dai manicomii* wurden als offenbar undichterisch unterdrückt[14]. Für die von den Futuristen verhöhnte Sphäre des Seelischen herrschte dagegen bei den Expressionisten Ehrfurcht. So wird die Entweihung der Seele in Corrado Govonis *Anima* ins Pathetische korrigiert und zurückgenommen: In Hadwigers Übersetzung leidet die arme Seele nicht mehr an Verstopfung, wie bei Govoni („anima stitica“), sondern ist kummervoll und schwächlich. Es ist auch nicht mehr „die“ Seele, sondern „*unsere*“ Seele[15].

Eine gewisse Homogenisierung wird auch spürbar, die sich in der Angleichung des Einzelgängers Palazzeschi an die offizielle futuristische Poetik zeigt. Für Palazzeschis Selbstironie, die zu Marinettis emphatischen Proklamationen einen auffälligen Kontrast bildete, hatten die Expressionisten nicht immer Verständnis. Dies zeigt eine Übersetzung des berühmten *E lasciatemi divertire!*, welche Palazzeschis selbstzerstörerische Komik mit den offiziellen Futurismus-Parolen in Einklang bringt. „Sapete cosa sono?“ lautet dort die selbstreferentielle Frage, die dem Gedicht selbst gilt: „Sono robe avanzate, [. . .] la spazzatura delle altre poesie“ (Palazzeschi 1912: 420, V. 26–29). Dass ein Dichter die eigenen Verse als Unrat charakterisiert, musste dem Übersetzer, Paul Adler, zu Recht wenig futuristisch anmuten. „Robe avanzate“ verwandelt er nämlich in ‚avantgardistische Vorstöße‘:

> Das sind keine bloßen Triller.
> Das sind Taten.
> Dichtung ist es zu den Phrasen,
> Seis von Goethe oder Schiller.
> (Palazzeschi 1916: 124)

Darin erklingt offenbar ein Echo von Marinettis Feldzug gegen die Passatisten, der in Palazzeschis Text vom Übersetzer hineingetragen wird. Das

12 „tutti i miei nervi / non son di minugia di lira / sì bene del filo di ferro / che trasporta i milioni dei wolts a distanza“ (ebd., V. 92–95).

13 „– Unglücklich? – vielleicht; / ewig versunken in des Lebens bittern Wellen“ (Buzzi 1920: 5, V. 102–103); „und alle meine Nerven / sind Harfenseiten nicht, sind Leitungsdrähte, / die Millionen Volt in alle Fernen tragen“ (ebd., V. 92–94).

14 „Noi siam gli astrali, i santi, i demoniaci: / Siam le meteore vertiginose chiuse dell’atomo umano“ (Buzzi 1912b: V. 2); „Wir sind die Astrale, Heilige und Teufel, / sind tolle Meteore, die man eingesperrt hat“ (Buzzi 1914: 857, V. 1–2).

15 „O quelle campane, / dolci pillole domenicali / per l’anima stitica e malinconica!“ (Govoni 1912: V. 23–25); „Oder diese Glocken, / Die sanften sonntäglichen Pillen / Für unsere schwächlich-kummervolle Seele!“ (Govoni 1916: V. 23–25).

Ergebnis ist ein futuristisch konformer Palazzeschi, der Marinetti sicherlich nicht missfallen hätte.

Auch ein politischer Filter wird spürbar. So nimmt die politisch links ausgerichtete Übersetzerin Else Hadwiger in den von ihr übertragenen Zyklus Paolo Buzzis *Canto dei reclusi* das Teilgedicht *Dalle caserme* nicht auf, in dem von Soldaten die Rede ist, die sich darauf freuen, auf die Köpfe der Demonstranten ihre Maschinengewehre zu erproben[16].

Andererseits wurde der futuristische Nationalismus durch eine geschickte Germanisierung gedämpft. Um Marinettis unironisches Temperament, seine Neigung zum Hymnischen und Heroischen dem deutschen Leser zu vermitteln, wurde Friedrich Schiller bemüht[17]. Auch Paul Adler führt in seine Übertragung von Palazzeschis *E lasciatemi divertire!* eine deutsche Perspektivierung ein. Aus den „Professoren", die im italienischen Original als Hüter der Tradition überall lauern, werden in der deutschen Übersetzung Erfolgsautoren wie Richard Dehmel, Alfred Mombert, Max Dauthendey sowie der offenbar erfundene Paul Blech angeführt, dessen sprechender Name auf ein minderwertiges Metall verweist und die Mittelmäßigkeit der in Deutschland gefeierten Durchschnittstalente symbolisiert[18].

Nicht nur wurde der von den Futuristen propagierte Nationalismus ausgeklammert. Die glühenden italienischen Patrioten wurden von den Übersetzern gar als germanophil präsentiert. Else Hadwiger wählte gerade Buzzis Zyklus *Al porto d'Amburgo* aus, in dem der Hamburger Hafen als futuristischer „Atem der modernen Stadt" besungen wird, von dem sich das von der Vergangenheit erdrückte lyrische Ich elektrischen Lebensstrom erhofft: „Gloria, o respiro della Città Moderna! T'aggancio al mio moribondo anelito / di figlio di trapassati, / spero iniettarmi la linfa elettrica della vita!"[19] Buzzis Hamburger Triptychon wird bei Hadwiger allerdings zum Diptychon. Nicht übersetzt wurde das zweite Gedicht des

16 „In fondo è bello tirare a mitraglia sulle teste fitte. / Noi siamo forti e vogliamo provare la forza" (Buzzi 1912a: V. 7–8) („Letztlich ist es schön, mit dem Maschinengewehr auf die Menge zu schießen. / Wir sind stark und wollen unsere Stärke ausleben", Übersetzung vom Verf.).

17 „Marinetti [. . .] ist unironisch wie alle temperamentvollen Dogmatiker und der Hymnus ist seine natürliche Äußerungsform. Er produziert einen Heroismus der Haltung, der in seiner verbissenen, unbeeinflußbaren Monumentalität *Schillers Schatten* beschwört." (Marinetti 1912a: 2, meine Hervorhebung).

18 „Wahrhaftig, das nenne ich frech / So zu dichten / Neben Dehmel und Mombert und Dauthendey / Und neben Paul Blech" (Palazzeschi 1916: Sp. 125, V. 74–77).

19 Buzzi 1913a: 244, V. 1–4. Hadwiger übersetzt: „Heil dir, du Atem der modernen Stadt! / Ich klammere meinen schwachen Lebenshauch an dich / ein Sohn verstorbener Vergangenheit / und will mit starkem Lebensstrom elektrisch mich durchdringen" (Buzzi 1920: 2).

Zyklus (*Cancelliere di ferro e di pietra*), eine chauvinistische Schmähung des Hamburger Bismarck-Denkmals, des größten Bismarck-Monuments Deutschlands, das damals, zu Zeiten von Buzzis Hamburger Besuch, gerade fertiggestellt worden war[20].

Bilanz

Das untersuchte Übersetzungscorpus belegt, dass die Expressionisten größtes Interesse für die italienische Avantgarde an den Tag legten. Es markiert allerdings auch die grundlegenden Differenzen in der kulturgeschichtlichen und ästhetischen Entwicklung beider Länder. In ihrem stark transformierenden Charakter wirken die Übertragungen nicht nur als Vermittlung des Futurismus, sondern sie erfinden ihn gewissermaßen neu, indem sie ihn nach dem Vorbild der deutschen Avantgarde modellieren – als einen ‚expressionistischen Futurismus', den es so in Italien nie gab und der erst im interkulturellen Raum der Übersetzung entstehen konnte.

Bibliographie

1. Quellen

Altomare, Libero (1912): „A un aviatore", in: *I poeti futuristi* [. . .], Milano: Edizioni futuriste di Poesia, 75–76.
Altomare, Libero (1918): „An einen Flieger", in: *Der Friede*, 2, 11. Oktober, H. 38, 284.
Anon. (1914): „Die Bilanz des Futurismus", in: *Die Aktion*, 4, 4. April, H. 14, Sp. 294.
Ball Hugo (1992): *Die Flucht aus der Zeit*, Hg. sowie mit Anmerkungen und Nachw. versehen von Bernhard Echte, Zürich.

20 Höhnisch apostrophiert Buzzi das Hamburger Bismarck-Ehrenmal als kaiserlichen Prellstein („paracarro imperiale", Buzzi 1913b: 249, V. 4). Indem der chauvinistische Futurist die Schlacht von Legnano evoziert, bei der die im Lombardenbund vereinten norditalienischen Kommunen das Heer Kaiser Friedrich I. Barbarossas besiegten, versucht er, die deutsche Militärmacht in die Schranken zu weisen. Der eiserne Kanzler scheint ihm mit seiner mürrischen Miene („ceffo arcigno") Europa das Gewicht seines Steinblocks aufzuerlegen (ebd.: 250, V. 9). Vom Anblick der beiden Adler angeregt, die am Fuße des Denkmals wachen, ruft der Dichter in einer letzten pathetisch-patriotischen Geste römische Adler aus dem Süden herbei, um dem preußischen Kanzler die dicken Augenbrauen und die wenigen, ihm noch verbliebenen Haarsträhnen wegzukratzen: „Dal sud levate, aquile romane, / ad unghiargli le sovracciglia folte, / ad arroncigliargli sul cranio i tre capegli!" (Ebd.: V. 11–13).

Buzzi, Paolo (1912a): „Dalle caserme", in: *I poeti futuristi* [. . .], Milano: Edizioni futuriste di Poesia, 117.

Buzzi, Paolo (1912b): „Dai manicomii", in: *I poeti futuristi* [. . .], Milano: Edizioni futuriste di Poesia, 118.

Buzzi, Paolo (1912c): „Ubbriachi", in: *I poeti futuristi* [. . .], Milano: Edizioni futuriste di Poesia, 146.

Buzzi, Paolo (1913a): „Al porto d'Amburgo", in: Ders.: *Versi liberi*, Milano: Treves, 244–249.

Buzzi, Paolo (1913b): „Cancelliere di ferro e di pietra", in: Ders.: *Versi liberi*, Milano: Treves, 249–250.

Buzzi, Paolo (1914): „Aus den Irrenhäusern", in: *Das Lied der Eingeschlossenen*, Übers. von E. Hadwiger, in: *Die Aktion*, 4, 7. November, H. 44/45, Sp. 855–858.

Buzzi, Paolo (1916): „Trunkene", in: *Kleine Nachtbilder*, Übers. von Paul Adler, in: *Die Aktion*, 6, 19. Februar, H. 7/8, Sp. 84–86.

Buzzi, Paolo (1920): „Hamburg – Ein futuristisches Diptychon", autorisierte Übersetzung von Else Hadwiger, Berlin-Wilmersdorf: A. R. Meyer.

Cangiullo, Francesco (1916): „Addioooo", in: *Cabaret Voltaire*, 1, 15. Mai, H. 1, 30.

Folgore, Luciano (1912): „Canto degli Hangars", in: *Il Canto dei Motori*, Milano: Edizioni futuriste di Poesia, 175–176.

Folgore, Luciano (1913): „Flugschuppen-Lied", in: *Zwei Proben futuristischer Lyrik*, in autorisierter Übersetzung von Else Hadwiger, in: *Licht und Schatten*, 49, sine pagina.

Govoni, Corrado (1912): „Anima", in: *I poeti futuristi* [. . .], Milano: Edizioni futuriste di Poesia 1912, 216.

Govoni, Corrado (1916): „Seele", Übertr. von Else Hadwiger, in: *Die Aktion*, 6, 19. Februar, H. 7/8, Sp. 94.

Kraus, Karl (1912): „Über den Futuristen-Rummel", in: *Die Aktion*, 2, 3. Juli, H. 27, Sp. 84.

Leonhard, Rudolf (1913): „Vorträge: F. T. Marinetti – Resi Langer", in: *Die Bücherei Maiandros*, 4/5, 1. Mai, 6–7.

Marinetti, Filippo Tommaso (1912a): „Futuristische Dichtungen", autorisierte Übertragungen von Else Hadwiger mit einführenden Worten von Rudolf Kurtz und einem Titelporträt vom Futuristen Carrà, Berlin-Wilmersdorf: A. R. Meyer-Verlag.

Marinetti, Filippo Tommaso (1912b): „An das Rennautomobil", Übers. von Else Hadwiger. In: Ders.: *Futuristische Dichtungen*, Berlin-Wilmersdorf, A. R. Meyer-Verlag, 3–4.

Marinetti, Filippo Tommaso (1912c): „Die futuristische Literatur. Technisches Manifest", Übers. von Jean-Jacques, in: *Der Sturm*, 3, Oktober, H. 133, 194–195.

Marinetti, Filippo Tommaso (1913a): „An meinen Pegasus", Übers. von Hermann Hendrich [?], in: *Die Aktion*, 3, 13. September, H. 37, Sp. 878–879.

Marinetti, Filippo Tommaso (1913b): „Der Abend und die Stadt", Übers. von Hermann Hendrich, in: *Die Aktion*, 3, 13. September, H. 37, Sp. 880.

Marinetti, Filippo Tommaso (1913c): „Die heiligen Eidechsen", Deutsch von Hermann Hendrich, in: *Die Aktion*, 3, 27. September 1913, H. 39, Sp. 919–920.

Marinetti, Filippo Tommaso (1916): „Dune“, in: *Cabaret Voltaire*, 1, 15. Mai, H. 1, 22–23.
Palazzeschi, Aldo (1912): „E lasciatemi divertire!“, in: *I poeti futuristi* [. . .], Milano: Edizioni futuriste di Poesia, 419–422.
Palazzeschi, Aldo (1916): „Der Dichter unterhält sich“, Nachdichtung von Adler, in: *Die Aktion*, 6, 4. März, H. = 9/10, Sp. 123–125.
Serner, Werner (1912): „Gegen den Futurismus“, in: Die Aktion, 2, 3. Juli, H. 27, Sp. 850–851.
Schreyer, Lothar (1956): *Erinnerungen an Sturm und Bauhaus. Was ist des Menschen Bild*, München: Albert Langen/Georg Müller.
Tucholsky, Kurt (1925): „Marinetti in Paris“, in: *Die Weltbühne*, 29, 21. Juli, 97.

2. Forschung

Abicht, Ludo (1972): *Paul Adler. Ein Dichter aus Prag*, Wiesbaden: Humanitas.
Arnold, Armin (1966): *Die Literatur des Expressionismus*, Stuttgart: Kohlhammer.
Bevilacqua, Giuseppe (1995): „Futurismo ed espressionismo“, in: Lämmert, Eberhard / Cusatelli, Giorgio (Hgg.): *Avantgarde, Modernität, Katastrophe*, Firenze: Olschki, 69–74.
Brunnhuber, Petra (2016): „Die Rezeption des Futurismus in Deutschland und der Einfluss auf die deutschsprachige Literatur“, in: Chytraeus-Auerbach, Irene / Maag, Georg (Hgg.): *Futurismus: Kunst, Technik, Geschwindigkeit und Innovation zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Münster: LIT, 245–262.
Chiellino, Carmine (1978): *Die Futurismusdebatte. Zur Bestimmung des futuristischen Einflusses in Deutschland*, Frankfurt a.M.: Peter Lang.
Chytraeus-Auerbach, Irene (2019): „Germany“, in: Berghaus, Günter (Hg.): *Handbook of International Futurism*, Berlin/Boston: de Gruyter: 484–505.
Eimert, Dorothea (1974): *Der Einfluss des Futurismus auf die deutsche Malerei*, Köln: Kopp.
Demetz, Peter (1990): *Worte in Freiheit. Der italienische Futurismus und die deutsche literarische Avantgarde 1912–1934*, München: Piper.
Eltz, Johanna (1986): *Der italienische Futurismus in Deutschland 1912–1922: ein Beitrag zur Analyse seiner Rezeptionsgeschichte*, Bamberg: [Selbstverlag].
Goergen, Jeanpaul (1994): *Urlaute dadaistischer Poesie: der Berliner Dada-Abend am 12. April 1918*, rekonstruiert von Jeanpaul Goergen, mit Texten von Georg Grosz u.a., Hannover: Postscriptum.
Knapp, Gerhard P. (1979): *Die Literatur des Expressionismus: Einführung – Bestandsaufnahme – Kritik*, München: Beck.
Raabe, Paul (1961): *Die Aktion*, hg. von Franz Pfemfert, mit Einführung und Kommentar von Paul Raabe, Bd. 1, Stuttgart: Kösel.
Riesz, János (1976): „Deutsche Reaktionen auf den italienischen Futurismus“, in: *Arcadia*, 2, 256–271.
Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (1991): *Die Anfänge der literarischen Avantgarde in Deutschland – Über Anverwandlung und Abwehr des italienischen Futurismus.*

Ein literarhistorischer Beitrag zum expressionistischen Jahrzehnt, Stuttgart: Metzler.
Sheppard, Richard (2000): *Modernism – Dada – Postmodernism*, Evanston (Ill.): North-western University Press.
Stern, Desider (1970): *Werke von Autoren jüdischer Herkunft in deutscher Sprache. Eine Bio-Bibliographie*, 3. Aufl., München: Frühmorgen & Holzmann.
Terpin, Sara (2009): *Die Rezeption des italienischen Futurismus im Spiegel der deutschen expressionistischen Prosa*, München: Meidenbauer.
Toschi, Caterina (2017): *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, Firenze: Firenze University Press.

La selva orfica.
Leone Traverso und die Hermetisierung der deutschen Lyrik

Flavia Di Battista (Rom)

1. Leone Traverso als Prototyp des hermetischen Übersetzers

Leone Traverso (1910–1968) zählt zu den prominentesten Figuren des deutsch-italienischen Literaturtransfers seiner Zeit. Tätig war er als Literaturvermittler ab den dreißiger Jahren bis zu seinem Tod in unterschiedlichen Rollen, die fast das gesamte Spektrum der damaligen intellektuellen Berufe abdecken (er hat u.a. als Schullehrer, Literaturkritiker, Verlagsberater und Universitätsprofessor gearbeitet). Sein wirkliches Ziel war jedoch, den Status des „reinen Übersetzers" zu erreichen, d. h. ausschließlich von seiner Übersetzerkunst zu leben. Dass die Möglichkeit bestand, eine solche, nur gewissermaßen verwirklichte Ambition überhaupt zu konzipieren, ist allein dadurch zu verstehen, indem man die Bedingungen des Kultursystems genauer erklärt, unter denen sie formuliert wurde.

Man muss zunächst bedenken, dass Traverso Spitzenmitglied des sogenannten Florentinischen Hermetismus war. Die Merkmale der von dieser Gruppe vertretenen Literaturauffassung, die zwischen 1936 und 1942 eine dominierende Position im italienischen Literaturfeld einnahm, sollen in einem weiteren Abschnitt dieses Beitrags durch die Analyse der Sammlung *Poesia moderna straniera* diskutiert werden. Vorläufig ist zu bemerken, dass die Hermetiker besonderes Gewicht dem Übersetzen als unabhängigem dichterischem Schaffen beimaßen[1] und dass sie das Aneignen fremdsprachiger Literatur – bzw. durch die koordinierten Operationen der Kritik, der Übersetzung und der Anthologisierung (Macrì 2004: 55) – als wesentlichen Bestandteil ihrer kollektiven Tätigkeit übten. Während einige Vertreter des Hermetismus – wie Mario Luzi (1914–2005), Carlo Bo (1911–2001), Oreste Macrì (1913–1998), Piero Bigongiari (1914–1997) oder Alessandro Parronchi (1914–2007) – meistens als Dichter oder Kritiker ihren Beitrag zum hermetischen „Kampf" geleistet haben[2], wurde Traverso zum Prototyp jenes

1 Das aufschlussreichste Manifesto dieser Auffassung liegt in den von Beniamino Dal Fabbro in der Zeitschrift *Campo di Marte* gedruckten Fragmenten *Paragrafi sul tradurre*.

2 Sie alle haben doch neben ihren dichterischen oder kritischen Arbeiten auch zahlreiche Übersetzungen veröffentlicht.

Übersetzers, der seiner persönlichen dichterischen Muse untertan war, wenn auch er Texte anderer übertrug.

Diese besondere Einstellung zur Aufgabe des Übersetzers wurde zwar von den Hermetikern so systematisch und konsequent wie kaum von anderen literarischen Instanzen fortgeführt, aber sie war für die italienische Szene keine Neuigkeit. Mindestens zwei Namen sind in dieser Hinsicht zu nennen, um im Rahmen der Vermittlung deutscher Literatur nach Italien zu bleiben: und zwar die Namen von Andrea Maffei[3] (1798–1885) und von Vincenzo Errante[4] (1890–1951). Vor allem der Letztere diente Traverso als Vorbild sowohl für die allgemeine Haltung als auch für die Wahl der übertragenen Autoren. Den Habitus, den später Traverso für sich annahm, vom verfeinerten und kultivierten Interpreten einiger deutschsprachiger Dichter, denen eine „elegant-dunkle" Färbung zugeschrieben wurde (von Hölderlin bis Rilke, von Novalis bis Hofmannsthal), hatte Errante bereits erprobt. Trotz allen Ähnlichkeiten baute Traverso den eigenen Erfolg nicht zuletzt auf dem gelungenen Versuch, von der Übersetzungstechnik Errantes offen Distanz zu nehmen, wie im Folgenden gezeigt werden soll, um sich als Erneuerer der besonderen Linie, die man „orphisch" nennen mag, vorzustellen und endlich durchzusetzen.

2. Poesia moderna straniera*: die Anthologie als Selbstinszenierung*

Inwiefern sich dies tatsächlich in der Gestaltung der Arbeiten von Traverso widerspiegelt, ist vielleicht in keinem Dokument besser sichtbar als in der 1942 erschienenen Anthologie *Poesia moderna straniera*. Dieses von der Forschung bisher kaum beachtete Buch ist eine detaillierte Aufnahme von dem, was auf dem Höhepunkt des Erfolgs des Hermetismus in den persönlichen Kanon Traversos Eingang fand. Da es sich ferner um eine Sammlung handelt, bei der sich Traverso bewusst und offenbar als Autor präsentiert, ist es zu erwarten, dass seine Aneignungsstrategien hier am deutlichsten, weil von jeglicher Sorge der „Treue" ungehemmt, vorkommen sollten.

Das Buch wurde als erster Band der Reihe „Caratteri della letteratura moderna italiana e straniera" in dem von Curzio Malaparte (1898–1957) in Verbindung zu seiner gleichnamigen Zeitschrift gegründeten Verlag *Prospettive* gedruckt. Es enthält 120 Gedichtübersetzungen aus vier Sprachen (Deutsch, Englisch, Spanisch und Französisch) und von 18 Autoren[5]. Außer

3 Für eine umfassende Untersuchung siehe Petrella 2019.

4 Einen biographischen Lebenslauf Errantes skizzierte Ascarelli 1993.

5 Friedrich Hölderlin (1770–1843), Charles Algernon Swinburne (1837–1909), Georg Trakl (1887–1914), Rainer Maria Rilke (1875–1926), William Butler Yeats (1865–1939), James

bei dem Franzosen Paul Éluard und den Spaniern Juan Ramón Jiménez und Rafael Lasso de la Vega handelt es sich meistens um deutsch- und englischsprachige Schriftsteller. Durch diese Auswahl konnte Traverso als Übersetzer wahrgenommen werden, der in der Lage war, mehrere Sprachen zu meistern, und gleichzeitig auch als Experte deutscher Literatur: Die Übersetzungen aus dem Deutschen bilden mit Abstand den umfangreichsten Teil der Sammlung (72 Gedichte). Die Hälfte dieser Texte stammt aus der Feder heute meist vergessener Autoren, die freilich damals Unterstützer des Nationalsozialismus waren und wahrscheinlich nur aus diesem Grund in die Anthologie aufgenommen wurden. Was noch auffällt, ist, dass alle hier aufgelisteten Dichter im zwanzigsten Jahrhundert tätig waren, mit der absichtlichen Ausnahme von Friedrich Hölderlin, der die Auswahl eröffnet und dem hier implizit eine besondere Rolle als Vorläufer der modernen (hermetischen) Dichtung zugeschrieben wird[6].

2.1. Hermetisierung auf der paratextuellen Ebene

Die Markierung der Übersetzungen im hermetischen Sinn ist am anschaulichsten in dem Paratext von *Poesia moderna straniera*, dem eine besondere Aufmerksamkeit zu schenken ist, und dies schon vom Titel ausgehend und seiner dahintersteckenden Geschichte.

In einem Brief an Malaparte vom Januar 1941 hatte Traverso für die Sammlung den Titel *Selva orfica* vorgeschlagen, in Übereinstimmung mit einem gewissen „esoterischen Charakter“ (Traverso 1941a) der den von ihm übertragenen Texten zugrunde lag. Aber von einer „Selva orfica“ durfte keine Rede sein, wie der Verleger prompt erwiderte, um die Gefahr eines übertriebenen Ästhetizismus zu vermeiden:

> [. . .] es muss ein anderer Titel gefunden werden. „La selva orfica“ oder ähnliches geht nicht. Er ist von Ästhetizismus durchdrungen und nutzt weder dir noch meiner Kollektion. Siehst du, lieber Traverso, dieser blöde Bargellini hat Recht, wenn er sagt, dass wir alle arme, minderwertige Parnassiens sind. Und davon müssen

Joyce (1882–1942), Rudolf Binding (1867–1938), T. S. Eliot (1888–1965), Gottfried Benn (1886–1956), Paul Eluard (1895–1952), Josef Weinheber (1892–1945), Walter James Turner (1889–1946), Ina Seidel (1885–1974), Agnes Miegel (1879–1964), Juan Ramón Jiménez (1881–1958), Ezra Pound (1885–1972), Michael Roberts (1902–1948), Rafael Lasso de la Vega Marqués de Villanova (1890–1959). Weitere Autoren, die, nach der hermetischen Konstellation, dieser Gruppe angehört hätten, wie Hugo von Hofmannsthal (1874–1929), Stefan George (1868–1933) oder Stéphane Mallarmé (1842–1898) fielen aus, weil ihnen monographische Sammlungen von Traverso oder von seinen Sodalen bereits gewidmet worden waren.

6 Zur italienischen Hölderlin-Rezeption siehe Cordibella 2009.

> wir freikommen: Es ist in unserem Interesse, parnassische Gesten gegenüber der Leserschaft zu vermeiden. Mache ich mich deutlich? Wähle einen anderen Titel, oder ich werde es selbst tun und dir zur Bestätigung vorlegen. (Malaparte 1993)[7]

Parnassische Gesten waren Traverso durchaus nicht fremd. Aber er verteidigte sich selbst und seinen Titelvorschlag gegen diese Anklage, indem er sich auf eine lange Reihe auserlesener Quellen bezog und weitere, jedoch nicht weniger parnassische Alternativen anbot (*Nord–ovest*, *Rosa dei venti, Rosa croce*):

> Wegen des Titels hast du Recht: Es *könnte* so klingen wie du sagst. Obwohl Stazio (Papinio) kein Parnassien war, der seine „verstreuten Gedichte" eben deswegen „selve" nannte. Der Bezug auf Orpheus ist so alt und modern wie es dir gefällt. (Mallarmé: Ziel der Dichtung = die orphische Interpretation der Erde. Hier gibt es außerdem 7 Sonette an *Orpheus* von Rilke). Die nicht-parnassische, sondern der griechischen Ur-Antike gehörende Legende erzählt von Orpheus, der mit Musik und Wort (mit dem poetischen, dem nach einem gewissen Rhythmus gesungenen Wort) die Bestien und *sogar die Pflanzen* des Waldes hinter sich her schleppte. „Orphisch" gleicht jedoch „esoterisch" (hermetisch) nach der modernen Auffassung; und was für eine Dichtung ist die von mir übersetzte, wenn nicht esoterisch? (vgl. die zwei „Bisanzio" von Yeats; das vollkommenste Beispiel „hermetischer" Dichtung. Und dazu Hölderlin, und Benn, Pound, Éluard, schließlich alle).
>
> Das sage ich nicht, um dich zu belehren und auch nicht, um jenen Titel zu verteidigen, sondern um dir die vollkommene Verwandtschaft von Titel und Stoff zu zeigen. Und wenn der Satz so *klingt*, nur Geduld: eine der vielen Aufgaben der Künstler ist, den Wörtern ihren ursprünglichen Sinn zurückzugeben (Traverso 1941b)[8]

7 „occorre trovare un altro titolo «La selva orfica», o qualunque cosa di simile, non può andare. È intinta di estetismo, e non giova né a te, né alla mia collezione. Vedi, caro Traverso, ha ragione quel fesso di Bargellini: siamo tutti dei poveri parnassiani minori. E perciò, mentre dobbiamo cercar di liberarcene, è nostro interesse cercar di non assumere gesti parnassiani di fronte ai lettori. Mi spiego? Trova tu un altro titolo, oppure lo troverò io e te lo scriverò, per la tua approvazione".

8 „Pel titolo forse hai ragione *può* suonare così, come dici tu. Benché Stazio (Papinio) non fosse ‚parnassiano', che chiamava ‚selve' appunto i suoi ‚componimenti sparsi'. Il richiamo a Orfeo è poi antico e moderno fin che vuoi. (Mallarmé: cómpito della poesia = interpretazione *orfica* della Terra. Qui poi ci sono 7 sonetti a *Orfeo* di Rilke). La leggenda non parnassiana, ma delle *prime* origini greche, parla di Orfeo che colla musica e la parola (poetica: cantata secondo certi ritmi) trascinava dietro a sé mansuete le fiere e le *piante stesse* delle selve. ‚Orfico' poi vale quanto ‚esoterico' (ermetico) in accezione moderna; e che genere mai di poesia è quella da me tradotta se non esoterica? (V. le due ‚Bisanzio' di Yeats: il più perfetto esempio di poesia ‚ermetica'. E Hoelderlin poi, e Benn, Pound, Éluard e tutti insomma.) Questo non per erudirti né per difendere quel titolo: ma per dimostrarti la perfetta aderenza del titolo alla materia. Se poi la frase *suona* così,

Aus dieser langen Erklärung kann man zweifelsohne entnehmen, dass hier die Adjektive „esoterisch“, „orphisch“ und „hermetisch“ als Synonyme verwendet werden. Unter diesem Zeichen sind also all die in der Anthologie *Poesia moderna straniera* präsentierten Autoren zu deuten, auch wenn der endgültige Titel relativ sachlich lauten wird.

Auf Widerspruch stieß erneut Malapartes Wunsch nach einem Vorwort, das Traverso am Ende zwar verfasste, aber nur widerwillig[9]. In diesen einleitenden Seiten entwickelt er den Kern seiner in dem zitierten Briefwechsel bereits ausgedrückten Überlegungen und geht von den wichtigsten Prinzipien des Hermetismus aus:

a) Dichtung soll von der Bürde der Geschichte befreit werden, und daher muss man sie ohne wissenschaftliche Hilfsmittel genießen können: „Ich verzichte auf jeglichen Versuch, der mir äußerlich und unnötig scheint, in diesem Wald Ordnung zu machen: die Dichternamen seien Anhaltspunkt und Wegweiser. [. . .] ein Jeder erkennt die großen, einsamen Stimmen im begleitenden Chor [. . .] Und die Dichtung ist die tiefste Bemühung, sich mit leichten Worten von der Geschichte zu befreien (Traverso 1942: XIII)[10];
b) Ziel der Dichtung ist, die Welt „orphisch“, bzw. „mystisch“, „esoterisch“, „hermetisch“, zu begreifen: „Aufgabe der Dichtung ist – nach Mallarmé – die orphische Deutung der Welt [. . .]“[11] (Traverso 1942: XIII–XIV);

---

pazienza: uno dei tanti compiti degli artisti è di ritornare alle parole il loro senso primitivo“.

9 Laut Malaparte hätte dieser Beitrag ein Essay über das Problem der Definition einer „modernen Dichtung“ und über die Beziehungen zwischen der ausländischen Dichtung und der italienischen sein sollen, die, wie es ihm vollkommen klar war, den wirklichen Schwerpunkt der Anthologie bildeten: „Ein gutes Vorwort ist notwendig, um das ganze Problem [. . .] der ausländischen Dichtung im Verhältnis zur unsrigen zu erfassen. Ich denke eigentlich, es wäre optimal, wenn man die Gelegenheit der Veröffentlichung ausländischer Gedichte nutzen könnte, um über die italienische Dichtung zu sprechen [Occorre una buona prefazione: qualcosa che abbracci tutto il problema [. . .] della poesia moderna, quella di fuori in rapporto alla nostra. Anzi, mi pare che sarebbe ottima cosa, col pretesto, con l’occasione di una pubblicazione di poesie straniere, parlare della poesia italiana]“ (Malaparte 1941). Traverso aber, der die Literaturkritik verabscheute, versuchte, sich zu verweigern (Traverso 1941b).

10 „Ogni tentativo di ordinare questa selva, come esteriore e vano, l’abbandono: richiamo e guida, i nomi dei poeti. [. . .] ognuno distingue le grandi voci solitarie dal coro che le accompagna [. . .]. E la poesia è il più profondo sforzo di liberarsi, in lievi parole, dalla storia“.

11 „compito della poesia è – secondo la formula [. . .] di Mallarmé – l’interpretazione orfica del mondo“.

c) Die stilistischen Züge der italienischen hermetischen Dichtung[12] sind die der modernen Dichtung überhaupt: „simultane und entwicklungslose Dichtung [deren Merkmal] die Abwesenheit des Verbs, des Zeichens für Handlung, und [. . .] das Vorherrschen des Substantivs [sind]“[13] (Traverso 1942: XVII–XVIII);
d) Die „wahren“ Dichter sind, in einem tiefsten Sinne, in einer übernatürlichen Dimension ewig mitanwesende Zeitgenossen und bilden gemeinsam eine goldene Kette: „von Hölderlin bis Rilke verewigt eine Art homerische goldene Kette den Austausch zwischen Himmel und Erde; so dass unser Planet sich nun in einer von allen himmlischen Einflüssen gesättigten Atmosphäre dreht[14] (Traverso 1942: XIII–XIV);
e) Der Übersetzer ist selber ein Ring dieser goldenen Kette, insofern das Übersetzen das Resultat eines plötzlichen und unreflektierten Einfalls dichterischer Art ist: „Ich sammle hier manche Übersetzungen, die mir in den letzten Jahren eingefallen sind, nach der Vielfalt der Lektüren und unter dem plötzlichen Drang, der manchmal Verliebte dazu zwingt, mit ihren Idolen zu verschmelzen und sich mit ihnen zu verewigen“[15] (Traverso 1942: XIII).

Der letzte Punkt scheint nichtsdestoweniger zu einer anderen Anmerkung Traversos im gleichen Vorwort im Widerspruch zu stehen, namentlich zu der Behauptung, seine Übersetzungen, bzw. die von Hölderlin, seien keine „Umdichtungen“ (auf Deutsch im Original, Traverso 1942: 15). Da diese Aussage Teil einer Fußnote zu Errantes Hölderlin-Interpretation ist, darf sie als eine Bemühung vonseiten Traversos gelesen werden, seine Leserschaft auf den Unterschied zwischen den eigenen Übersetzungen und denen von Errante aufmerksam zu machen, um sich als einen „moderneren“ Übersetzer „moderner“ Autoren zu inszenieren.

12 Die stilistischen Verfahren des Hermetismus hat Pier Vincenzo Mengaldo (1991: 131–157) mit Genauigkeit beschrieben.

13 „poesia [. . .] simultanea e senza progresso [il cui segno è l’] assenza del verbo, del segno dell’azione, e [. . .] predominio del sostantivo“.

14 „da Hölderlin a Rilke una specie di omerica fune d’oro perpetua gli scambi dal cielo alla terra“; così che il nostro pianeta volge ormai in un‘atmosfera satura di tutti gli influssi celesti assorbiti

15 „Raccolgo qui alcune delle versioni da poeti stranieri che mi son venute fatte via via in questi anni, secondo la varietà delle letture e sotto l’improvviso stimolo che a volte assale gli innamorati di confondersi e perpetuarsi nei loro idoli“.

2.2. *Hermetisierung auf der textlichen Ebene am Beispiel der Dänin von Gottfried Benn*

Wenn auch das übersetzerische Vorgehen von Traverso in einer scheinbar paradoxen Theorie angesiedelt ist, erweist es sich in der Praxis als höchst systematisch. Da eine ausführliche Analyse aller Texte der Anthologie *Poesia moderna straniera* den Rahmen dieses Beitrags sprengen würde, soll hier zur Erläuterung der Dominante in den Übersetzungen Traversos nur ein Beispiel angeführt werden, namentlich durch zwei Auszüge aus dem Gedicht *Die Dänin* von Gottfried Benn[16] und der entsprechenden Übertragung *La danese*.

So fängt das Gedicht an:

> Charon oder die Hermen
> oder der Daimlerflug,
> was aus dem Weltenschwärmen
> tief dich im Atem trug,
> [. . .] (Benn 1963: 103)

In der Übersetzung heißt es:

> Caronte o l'erme
> O le ruote in volo,
> Chi ti portò nel respiro
> [. . .] (Traverso 1942: 101)

Um den Text an die hermetischen „Regeln" anzupassen, wird hier das technische und präzise Wort „Daimlerflug" durch das viel abstraktere Bild „ruote in volo" ersetzt. Etwas Ähnliches kommt in der zweiten Strophe vor:

> Es ist kaum zu denken:
> du in dem Garten am Meer,
> die Wasser heben und senken
> Das ewig Sinnlose her,
> [. . .] (Benn 1963: 105)

> Un miracolo appare:
> Tu nel giardino sul mare;
> Levano le acque e sprofondano
> L'eterno sconosciuto
> Acque fuse [. . .] (Traverso 1942: 103)

16 Für eine vollständigere Untersuchung von Traverso als Vermittler Benns siehe De Lucia 2018.

Wie man sieht, wird der Vers „Es ist kaum zu denken“ mit „Un miracolo appare“ übertragen. Diese Umschreibung rückt nicht nur den Text in eine mystisch-esoterische Atmosphäre, sondern sie hilft auch dem Übersetzer bei dem Versuch, dem Klang des Originals näher zu bleiben, indem die Reimpaare *denken/senken* und *Meer/her* in der Kopplung *appare/mare* eine Kompensation finden. Weil bei den hermetischen Dichtern die Form, insbesondere was die Musik des Textes angeht, wertvoller ist als der Inhalt, gilt hier die Treue des hermetischen Übersetzers der phonetischen Ebene viel mehr als der lexikalischen.

Der Freiraum, den sich Traverso 1942 im Rahmen einer Selbst-Anthologie leisten durfte, wurde im Laufe der Jahre geringer, je weiter der Hermetismus seine Wirkmächtigkeit auf dem Literaturfeld verlor. Das lässt sich u.a. bei den Varianten der Übersetzung *La danese* feststellen, die Traverso 1954 in einer von ihm herausgegebenen Sammlung von Gedichten Benns erscheinen ließ. In dieser überarbeiteten Fassung wird die hermetisierende Wortwahl teilweise zurückgenommen:

> Caronte o l’erme
> o il volo delle ruote,
> chi dagli sciami di mondi
> ti alzò nel respiro profondo,
> [. . .] (Benn 1954: 31)
>
> Appena si osa pensare:
> tu nel giardino sul mare
> levano le acque e sommergono
> l’inesplorabile eterno,
> acque fuse [. . .] (Benn 1954: 35)

Der Daimlerflug wird immer noch als zu unpoetisch betrachtet, aber das Bild, das ihn vertritt, ist durch eine Umdrehung der Syntax etwas normalisiert; der Satz „es ist kaum zu denken“ ist jetzt fast wörtlich wiedergegeben, ohne aber auf den Reim zu verzichten. Die allgemeine Haltung bleibt allerdings dieselbe wie in den 40er Jahren. Im Vorwort zu der 1954er Benn-Ausgabe, bzw. in dem Absatz, in dem Traverso seine Übersetzungsentscheidungen zu rechtfertigen hat, drückt er sich eindeutig aus:

> Beim Übersetzen wurde versucht, [. . .] zumindest die rhythmische Welle des Originals zu bewahren. Musik ist vor allem die Dichtung Benns. [. . .] Dieser nicht logischen, sondern verzaubernden Vorgehensweise sind da und dort gewissen Dunkelheiten zuzuerkennen (die nicht schwerwiegender sind als diejenigen, die bei irgendeinem Dichter zu finden sind, von Nerval und Mallarmé bis heute) – „Hermetisch“ ist die ganze moderne Dichtung: man denke, um

> über die Unseren zu schweigen, an Yeats, Pound, Lorca, Rilke, Valéry, Dylan Thomas, Wallace Stevens. . .[17] (Traverso 1954: 23).

Mehr als ein Jahrzehnt nach der Entstehung von *Poesia moderna straniera* steckt hinter dem Begriff „modern“ immer noch ein Stichwort-Cluster, das in dem ganzen Werk Traversos widerhallt: „hermetisch“ – „esoterisch“ – „mystisch“ – „orphisch“.

Bibliographie

Ascarelli, Roberta (1993): *Vincenzo Errante*, in: *Dizionario biografico degli italiani*, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana Bd. 43.

Benn, Gottfried (1954): *Poesie*, eingeleitet und übersetzt von Leone Traverso, Firenze: Vallecchi.

Benn, Gottfried (1963): *Gedichte*, in Ders., *Gesammelte Werke in vier Bänden*, hrsg. von Dieter Wellersdorf, Bd. 3, Wiesbaden: Limes.

Cordibella, Giovanna (2009): *Hölderlin in Italia. La ricezione letteraria*, Bologna: il Mulino.

De Lucia, Stefania (2018): „‚Giuochi di astrali coincidenze‘ e ‚rari gelidi cristalli‘: Leone Traverso traduttore di Gottfried Benn“, in: Valtolina, Amelia / Zenobi, Luca (Hgg.): *Ah, la terra lontana. . . Gottfried Benn In Italia*, Pisa: Pacini, 217–53.

Macrì, Oreste (2004): „La traduzione poetica negli anni Trenta (e seguenti)“, in: Buffoni, Franco (Hg.): *La traduzione del testo poetico*, Milano: Marcos y Marcos, 54–71.

Malaparte, Curzio (1993): „Brief an Leone Traverso, 24. Januar 1941“, in: Ronchi Suckert, Edda (Hg.): *Malaparte*, Firenze: Ponte alle Grazie, 493.

Mengaldo, Pier Vincenzo (1991): *La tradizione del Novecento. Terza serie*, Torino: Einaudi.

Petrella, Laura (2019): *Andrea Maffei*, in: *Tradurre*, H. 17 (Herbst 2019).

Traverso, Leone (1941a): „Brief an Curzio Malaparte, Januar 1941“, in: Ronchi Suckert, Edda (Hg.): *Malaparte*, Firenze: Ponte alle Grazie, 486.

Traverso, Leone (1941b): „Brief an Curzio Malaparte, Januar 1941“, in: Ronchi Suckert, Edda (Hg.): *Malaparte*, Firenze: Ponte alle Grazie, 494–495.

Traverso, Leone (1942): *Poesia moderna straniera*, Roma: Prospettive.

Traverso, Leone (1954): „Introduzione“, in: Gottfried Benn, *Poesie*, Firenze: Vallecchi, 7–24.

17 „Traducendo, s’è tentato di serbare [. . .] almeno l’onda ritmica dell’originale. Musica è anzitutto la poesia di Benn. [. . .] A tale procedimento non logico, ma incantatorio, sono da attribuire qua e là certe oscurità (non più gravi del resto che in qualunque altro poeta da Nerval e Mallarmé a oggi) – „Ermetica“ tutta la poesia moderna: pensiamo, per tacere dei nostri, a Yeats, Pound, Lorca, Rilke, Valéry, Dylan Thomas, Wallace Stevens. . .“.

Hans Grimms *Volk ohne Raum*: Geschichte einer unveröffentlichten Übersetzung

Natascia Barrale (Palermo)

1. „Der Schicksalsroman des deutschen Volkes" und sein nationalsozialistisches Echo

In einer bissigen und ironischen Rezension bezeichnete Kurt Tucholsky 1928 den berühmten Kolonialroman Hans Grimms *Volk ohne Raum* als „ein[en] dicke[n] Wälzer" (Tucholsky 1928: 353). Dem Leser wird tatsächlich auf über 1300 Seiten vom Lebensweg des Bauernsohnes Cornelius Friebott erzählt, von seiner Jugendzeit bis zu seinem Tod. Der Roman erschien 1926 bei Langen & Müller und verarbeitete die ideologischen Grundlagen des Nationalsozialismus frühzeitig: Der programmatische Titel bestärkte den Begriff der „deutschen Raumnot" und die dazugehörende angebliche Notwendigkeit einer „Lebensraumpolitik". Die Hauptfigur wird als Sinnbild des fleißigen Deutschen gezeichnet, der nur deshalb nicht erfolgreich sein kann, weil er nicht ausreichend Raum zur Verfügung hat, um seine Fähigkeiten einzusetzen. Aufgrund der Enge des bäuerlichen Landes in Deutschland wandert Friebott nach Südafrika aus und schließt sich dort im Burenkrieg der deutschen Kampftruppe an, die für mehr Lebensraum der Deutschen in ihren Kolonien kämpft. Als er nach Deutschland zurückkehrt, zieht er als Wanderprediger durch das Land und verkündet seine Gedanken über das „Volk ohne Raum". Schließlich, als er begonnen hat, seine politischen Überzeugungen öffentlich zu vertreten, wird Friebott im November 1923, kurz vor dem Hitlerputsch, durch den Steinwurf eines aufgebrachten sozialistischen Arbeiters ermordet. Die zwei folgenden kurzen Zitate fassen wirkungsvoll die Stimmung des Romans zusammen: „Der deutsche Mensch braucht Raum um sich und Sonne über sich und Freiheit in sich, um gut und schön zu werden" (Grimm 1926: 10); und weiter: „Deutschland hat zu wenig Land, Deutschland hat zu wenig Land und zu viel Menschen seit vielen Jahren" (Grimm 1926: 1309).

Die Sympathie, die das NS-Regime Grimms Werk entgegenbrachte, kann kaum verwundern. Schon 1927 hatte Heinrich Himmler den Roman gelesen und ahnte seine Wirkungsmächtigkeit (Adam 2010: 282). Ein paar Jahre später konnte Grimms Popularität Joseph Goebbels' Zielen sehr gut nützen. Im Anschluss an ein gemeinsames Mittagessen mit Grimm im Februar 1931 vermerkte der zukünftige Propagandaminister in seinem

Tagebuch: „Zivilkourage! [sic!] Bravo! So sollten wir viele haben. [. . .] Das ist ein Gewinn! Der Dichter des *Volk ohne Raum* steht bei unseren Fahnen“ (Goebbels 2005: 346). Die persönliche Wertschätzung war gegenseitig: Grimm war von Goebbels merklich beeindruckt und betrachtete ihn als den politisch begabtesten Kopf der NSDAP. Im Nationalsozialismus sah der Schriftsteller 1932 „die erste und bisher echte demokratische Bewegung des deutschen Volkes“ (Sarkowicz 1980: 120). Ab 1933 wurden seine literarischen Werke hoch gelobt und ein Extrakt seines erfolgreichsten Romans (*Der Zug des Hauptmanns von Erckert*, 1932) wurde zur Pflichtlektüre in den deutschen Schulen bestimmt. Martin Heidegger bezog sich in seinem Seminar *Über Wesen und Begriff von Natur, Geschichte und Staat* auf den Roman *Volk ohne Raum* (Denker & Zaborowski 2009: 80) und empfahl seinem Bruder Fritz das Buch zur Lektüre, zusammen mit Werner Beumelburgs *Deutschland in Ketten* (Homolka & Heidegger 2016: 36).

1936 war der Roman als politisches Buch sogar der einzige Repräsentant für „Deutsche Literatur“ bei einer Weltausstellung in Chicago. *Volk ohne Raum* avancierte fast spontan zum Schlagwort der Nationalsozialisten und zählt zu den am häufigsten verkauften Büchern im Dritten Reich (Schneider 2004: 89). Der Erfolg spiegelt sich nicht nur in den hohen Auflagenzahlen wider – die Gesamtauflagenhöhe bis 1944 erreichte fast die halbe Million (Richards 1968: 169) –, sondern auch in den zeitgenössischen Rezensionen, die oft das Buch als „Schicksalsroman des deutschen Volkes“ lobten (Gümbel 2000: 106).

2. *Das Interesse an Grimm in Italien*

In Italien begann man ab 1933 über *Volk ohne Raum* als Beispiel für die Kolonialliteratur in der Publizistik zu sprechen. Obwohl die ersten Hinweise auf den Roman sporadisch und ziemlich neutral waren, wurden die Stimmen im Laufe des Krieges schrittweise begeisterter: In *Il Meridiano di Roma* sprach man von Grimm als Propheten und als Symbol des deutschen Martyriums und von *Volk ohne Raum* als dem besten politischen Roman des 20. Jahrhunderts und als zweiter Bibel – die erste war evident Hitlers *Mein Kampf* –, die für das deutsche Volk geschrieben wurde (Antonello 2012: 334).

Trotz der positiven Besprechungen bezeichnet die Germanistin Lavinia Mazzucchetti V*olk ohne Raum* in einem Verlagsgutachten resolut als unübersetzbar (Mazzucchetti o. Datum). Nur Grimms Novellen *Der Richter in der Karu* (1932) wurden übersetzt und bei Mondadori veröffentlicht (*Il tribunale del Karru,*1939). Weitere Texte des Autors hätten in einem Band für die Schule erscheinen sollen: Mondadori plante eine Reihe, die von Giuseppe Gabetti

geleitet werden und Texte auf Deutsch mit Anmerkungen und Einleitung auf Italienisch aufnehmen sollte. Enrico Burich hatte für die Reihe einige Novellen Grimms ausgewählt und kommentiert und sogar einen Vertrag mit Mondadori unterschrieben, aber das Buch erschien nicht (Antonello 2012: 266).

Anfang der 40er Jahre hatte *Volk ohne Raum*, trotz des programmatischen Kulturaustausches zwischen den zwei faschistischen Partnern, noch keinen Platz in den italienischen Verlagskatalogen gefunden. Einaudi, der 1941 auf Vorschlag seines Beraters Giaime Pintor dabei war, eine neue Reihe zu planen, die dokumentarische Texte mit klarer nationalsozialistischer Färbung aufnehmen sollte, lenkte zum ersten Mal die Aufmerksamkeit auf Grimms Roman. Die Reihe „Corrente" zählt insgesamt nur fünf Titel, zwei davon wurden erst nach dem Krieg veröffentlicht[1]: Es waren Pionierjahre, wie Luisa Mangoni erklärt, mit großen verlegerischen Ambitionen und Langzeitprojekten, die manchmal ins Stocken gerieten (Mangoni 1999: 87).

Die Rolle Pintors in der Planung der Reihe war zentral (Turi 1990: 113), aber trotz seiner Interessen – man denke nicht nur an *Die Geächteten* von Ernst von Salomon, sondern auch an den Vorschlag, die *Gedanken über Krieg und Kriegsführung* von Carl von Clausewitz und *Die Diktatur* Carl Schmitts veröffentlichen zu lassen – spielte er in der Entscheidung, *Volk ohne Raum* übersetzen zu lassen, kaum eine Rolle. Ganz im Gegenteil hegte er keine Sympathie für Grimm, der seiner Meinung nach nur ein armes und vorläufiges Erscheinen neben Kolbenheyer und Dwinger war (Pintor 1975: 144).

Der Plan, *Volk ohne Raum* übersetzen zu lassen, entstand dagegen aus dem expliziten Interesse Einaudis selbst, das trotz seines klaren antifaschistischen Profils in verschiedenen Briefen auftauchte (Einaudi an Alicata, 24.11.1941 und Einaudi an Spaini, 1.12.1941, in: Archivio di Stato, Torino: Bestand Giulio Einaudi Editore, von hier an AE).

3. *Die italienische Übersetzung:* Popolo senza terra

Im Oktober 1941 wurde der in Fiume geborene Schriftsteller jüdischer Herkunft Paolo Schweitzer[2] von Einaudi mit der Übersetzung eines „celeberrimo romanzo coloniale tedesco" beauftragt (Einaudi an Schweitzer, 31.10.1941, AE).

1 Carlo Alianello, *L'Alfiere* (1942); Agostino Villa, *Paludi e montagne* (1943); Ernst von Salomon, *I proscritti* (1943); Bruno H. Bürgel, *Dai mondi lontani. Trattazione popolare della scienza del cielo* (1946) und Eugen Diesel, *Rudolf Diesel* (1946).

2 Sein Name steht auf der Liste der ausländischen Juden, die in Italien während der Kriegszeit interniert waren. Seine Flucht auf der Suche nach einem sicheren Ort führte ihn von Fiume nach Carmine di Imola, wo er 1943 Aufnahme für sich und seine Mutter fand. Wegen der Rassenverfolgungen änderte er seinen Namen in Paolo Santarcangeli. 1965 gründete er den Lehrstuhl für ungarische Sprache und Literatur an der Universität Turin.

Zur gleichen Zeit beantragte der Verleger beim Ministerium für Volkskultur die präventive Erlaubnis, den Roman übersetzen zu lassen. Alberto Spaini, Übersetzer bei Einaudi und Lektor bei dem Ministerium, las den größten Teil des Buches und stimmte der Veröffentlichung zu, aber nur unter der Bedingung, einige problematische Episoden zu streichen: „Das, was über die Intervention Italiens im Krieg von ’15 gesagt ist (S. 1029–1030), [. . .] die Episode des von den Portugiesen durchgeführten Massakers (S. 1032–1035) und [. . .] das, was gegen die Portugiesen auf den S. 1169 bis 1194 gesagt ist. [. . .] Ich empfehle dem Übersetzer sehr nachdrücklich, diesbezüglich große Aufmerksamkeit walten zu lassen, und jeglichen gefährlichen Satz zu streichen. Andernfalls kann uns allen zusammen großer Schaden entstehen, dir, ihm und mir“ (Spaini an Einaudi, 6.11.1941, AE)[3]. Die erwähnten Textstellen mussten entfernt oder gemildert werden, weil sie Italien und die „befreundete“ portugiesische Diktatur von Antonio de Oliveira Salazar in einem schlechten Licht erscheinen ließen.

So liest man im Roman: „Von allen Teilen des großen Weltkrieges gegen Deutschland war der südafrikanische Krieg gegen Deutsch-Südwestafrika [. . .] sicher der allerniederträchtigste, sogar noch mehr als der hinterlistige italienische Krieg gegen Deutschland, denn es war ein Krieg ohne Notwendigkeit und ohne Haß und auch ohne verletzte und ohne entflammte Vaterlandsliebe [. . .]“ (Grimm 1926: 1029). Soweit (nicht viel) gegen Italien.

Im November lagen die zwei Romane, *Volk ohne Raum* und *Die Geächteten,* zur Beurteilung beim Ministerium. Obwohl Spaini sich alles in allem schon positiv ausgesprochen hatte, zeigte sich der Verleger um das Schicksal beider Veröffentlichungen besorgt: In einem Brief an Alicata, der die Beziehungen mit den Beamten des Minculpop persönlich pflegte, schrieb er: „Mir ist das sehr wichtig [. . .] eben wegen ihres dokumentarisch nationalsozialistischen Tonfalls“ (Einaudi an Alicata, 24.11.1941, AE)[4].

Einaudis Sorge war offensichtlich begründet. Anfang April 1942 hatte Schweitzer – überraschend nach knapp vier Monaten – seine Übersetzung abgearbeitet und schickte dem Verleger den Text von *Popolo senza terra* zusammen mit einem sehr langen Brief, der verschiedene Aspekte seiner Übersetzung erklärte (Schweitzer an Einaudi, 6.4.1942, AE). Dazu stellte

3 „Quanto è detto sull’intervento italiano nella guerra del ‘15 (pag. 1029–1030), [. . .] l’episodio del massacro operato dai portoghesi (pag. 1032–35) e [. . .] quanto è detto contro i portoghesi da pag. 1169 a pag. 1194. [. . .] Raccomanda molto vivamente al traduttore di fare molta attenzione a questo proposito, e di tagliare qualunque frase pericolosa. Altrimenti si passerebbe un guaio tutti in compagnia, tu, lui ed io“.

4 „Io ci tengo molto [. . .] appunto per il loro tono documentario nazionalsocialista“.

Schweitzer die Anfrage, seinen Namen aus persönlichen Gründen in der Übersetzung auszulassen und das Pseudonym „P. Elvezio" zu benutzen[5].

Das Buch durfte aber aus politischen Gründen, so der Verleger in seiner Antwort, momentan nicht erscheinen (Einaudi an Schweitzer, 9.5.1942, AE). Der erste Rückschlag, der sich bald als definitiv erweisen sollte, war schon zwei Monate zuvor beim Verlagshaus angekommen: Das Ministerium hatte den Veröffentlichungsvorgang wegen abschätzender Urteile über Italien unterbrochen (Note ministeriali N. 717 vom 12.02.1942 und N. 941 vom 20.3.1942, in: Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma, Nachlass Giuseppe Gabetti, von hier an ASG).

Zu diesem Zeitpunkt begann die Strategie Einaudis, der auf jede Weise versuchte, den Gang der Dinge zu ändern. Trotz der offiziellen Ablehnung schickte er optimistisch Alicata die gerade erhaltene Übersetzung, mit der Bitte, sie dem Ministerium vorzulegen, und beschrieb im Detail die sorgfältig unternommenen Anstrengungen, um den Roman veröffentlichen zu können (Einaudi an Alicata, 20.4.1942, AE). Eine Woche danach, um nichts unversucht zu lassen, ging der Verleger einen Schritt weiter und lud Grimm ein, dem Minister Alessandro Pavolini direkt zu schreiben, „Änderungen vorschlagend, die Ihre gewandelten Gefühle für Italien bezeugen" (Einaudi an Grimm, 30.4.1942, ASG)[6]. Plötzlich schickte er dann dem Schriftsteller ein dringendes und vages Telegramm: „Halten Sie den empfohlenen Brief zurück. Es folgt ein Brief von uns" (Einaudi an Grimm, 11.5.1942, AE)[7]. Um mehr Chancen zu haben, die endgültige Genehmigung zu erhalten, ersann er einen Plan: Wie wäre es, wenn der Autor die unerwünschten Passagen sogar auch in der nächsten deutschen Ausgabe entfernen würde (Einaudi an Grimm, 11.5.1942, ASG)?

Von dem Vorschlag, der etwas übereifrig klang, war Grimm überhaupt nicht begeistert: „Meines Wissens kommt im ganzen Buche *Volk ohne Raum* kein Wort von Italien vor [. . .]. Ich bin also sehr erstaunt über Ihren Brief und Ihre Zumutung in dieser allgemeinen Form und erwarte Ihre Entschuldigung und einen genauen Hinweis" (Grimm an Einaudi, 23.5.1942, ASG). Als der Verleger ihm die Abschriften des Ministeriums weiterleitete und erklärte, dass es um die Seiten 1029–1030 gegen Italien und noch um weitere ungefähr 30 Seiten über Portugal ging (Einaudi an Grimm, 6.6.1942, ASG), erwiderte der Schriftsteller, dass es sich bezüglich Italiens nicht um zwei

5 In seinen Erinnerungen berichtet Schweitzer, das Buch übersetzt und zehntausend Lire erhalten zu haben. Seine Bitte um das Pseudonym bleibt unerwähnt (Santarcangeli 1987: 118–119).

6 „Proponendo emendamenti che valessero a testimoniare i vostri mutati sentimenti per l'Italia".

7 „Sospendete lettera che consigliammo. Segue lettera nostra".

Seiten handelte, sondern: „nur um eine einzige kurze eingeschobene Bemerkung [. . .] anlässlich des Einfalls der allerniederträchtigste Teil des Weltkrieges gewesen sei, noch mehr so als, der hinterlistige italienische Krieg gegen Deutschland. Alles folgende bezieht sich für jeden, der die Sprache versteht und genau liest auf den Bureneinfall und nicht anderes“. Ferner versicherte er, dass die problematische Stelle „bei künftigen deutschen Neudrucken des Buches auch in der deutschen Ausgabe“ entfernt würde. Der Kompromiss galt aber nur für jene zwei Zeilen über Italien, während eine Streichung oder Änderung der Seiten über Portugal nicht in Frage komme: „Es handelt sich an beiden Stellen weder um Erfindung noch Meinung, noch kommen irgendwo Italiener vor, sondern die Beteiligten sind einzelne Deutsche, einzelne Portugiesen und einzelne englische Agenten, die alle wirklich gelebt haben. An diesen Stellen kann ich selbstverständlich nichts ändern, sonst entstünde eine Verfälschung meines Buches und auch des wirklichen Geschehens“ (Grimm an Einaudi 2.7.1942, ASG).

Mit belästigtem Ton wandte sich Grimm kurz danach an Gabetti und leitete ihm den ganzen Briefwechsel mit Einaudi weiter, den er für „erstaunlich“ hielt (Grimm an Gabetti, 20.7.1942, ASG). Grimm behauptete, dass die Vermittlungsgeschäfte Gabettis, der einen unbestritten guten Ruf bei dem Regime genoss, potentiell entscheidend wirken konnten, nicht zuletzt dank der sehr guten persönlichen Beziehungen, die der Direktor des Istituto Italiano di Studi Germanici mit Pavolini unterhielt.

Leider kennen wir Gabettis Reaktion nicht, aber seine eventuelle Intervention konnte anscheinend nichts erreichen: Der Verleger wurde vom Ministerium beim Wort genommen und im September 1942 musste er Grimm bestätigen, dass die Übersetzung erst nach dem Erscheinen der neuen und korrigierten deutschen Ausgabe genehmigt werden durfte (Einaudi an Grimm, 11.9.1942, AE). Seinerseits versicherte der Verleger Langen, dass die nächste Ausgabe die beschuldigte Stelle nicht enthalten werde, und stellte eine offizielle Erklärung aus, die Grimm sorgfältig an Einaudi schickte. Der deutsche Verleger plante aber tatsächlich noch keine neue Ausgabe und am Ende des Jahres 1942 lag der Roman immer noch beim Prüfen, „in esame“ (Alicata an Einaudi, 21.11.1942, AE). Trotz aller Bemühungen kam die endgültige Genehmigung für *Popolo senza terra* nie an.

4. *Hypothesen*

Die resolute und andauernde Ablehnung des Ministeriums für Volkskultur gilt als Kernpunkt der ganzen Geschichte. Um einen Überblick über die möglichen Gründe dieses Vetos zu gewinnen, sind unterschiedliche Elemente zu berücksichtigen.

Erstens muss sicherlich kurz erwähnt werden, dass die Beziehungen Grimms zum nationalsozialistischen Regime sich inzwischen verschlechtert hatten. Obwohl Grimm nach der „Machtergreifung“ der Nationalsozialisten zum Mitglied des Präsidialrats der Reichsschrifttumskammer und zum Senator der Akademie der Dichtung ernannt wurde, trat er nie der NSDAP bei. Goebbels gelang es also nicht, den Dichter des „deutschen Nationalepos“ auf die geforderte Parteilinie festzulegen. Die populären „Lippoldsberger Dichtertreffen“ (Koch 1994; Koch 2000), die Grimm ab 1934 jährlich im Frühsommer in seinem Klosterhof veranstaltete, versammelten national-konservative Schriftsteller, fanden aber unabhängig von NS-Organisationen statt (Sarkowicz 1980: 123). Eine Neben-Öffentlichkeit außerhalb der eigenen Kontrolle konnte der Propagandaminister nicht dulden: Grimms Entlassung aus der Reichsschrifttumskammer erfolgte ziemlich bald, 1935, und in Goebbels Tagebüchern liest man: „Der Dichter Hans Grimm macht Dichtertreffen mit etwas negativer Tendenz. [. . .] Ich dulde unter den Dichtern keine Bekenntnisfront. Ich werde diesen ewigen Stänkern Beine machen“ (Goebbels 1998: 34).

1938 wurde der Schriftsteller scharf zurechtgewiesen und sogar explizit mit Verhaftung bedroht. Unter Anspielung auf das Schicksal Ernst Wiecherts warnte Goebbels unmissverständlich: „Herr Dr. Grimm, ich schicke Leute vier Monate ins Konzentrationslager. Wenn ich sie ein zweites Mal hineinschicke, kommen sie nicht mehr hinaus“ (Barbian 1993: 174). Daraufhin zog sich Grimm ins Privatleben zurück und ab 1939 wurden seine Dichtertreffen unterbrochen. Goebbels selbst gründete 1938 seine „Weimarer Dichtertreffen“ möglicherweise als Reaktion auf die bei Schriftstellern beliebte Zusammenkunft in Lippoldsberg (Sarkowicz/Mentzer 2000: 21).

Diese kurze Abschweifung über Grimms Ruf trägt lediglich zu einem besseren Verständnis der Zusammenhänge in Deutschland bei; es scheint aber unwahrscheinlich, dass die umstrittene Nazi-Rezeption des Autors mit dem Scheitern des italienischen Übersetzungsvorgangs in Verbindung zu setzen ist. Viel wahrscheinlicher ist, dass die Ablehnung des italienischen Regimes durch interne Begründungen verursacht wurde, insbesondere durch die Verschärfung der Zensur, die Ende 1941 immer unvorhersehbarer wurde. Das Ministerium riet explizit italienische Werke vorzuziehen (Alicata an Einaudi, 25.2.1942, AE) und viele Verbote waren zu jener Zeit ohne klare Begründung. Die Einaudi bereits gewährten Genehmigungen für Huizinga, Jung, Rémusat, Humboldt, Carl Schmitt wurden zum Beispiel unerklärlicherweise zurückgezogen: Die angegebene Erläuterung war oft die ziemlich dunkle Aussage „unter den gegebenen Umständen“ (Mangoni 1999: 137)[8].

8 „Date le circostanze“.

Es schien allgemein in diesen schweren Zeiten viel günstiger, wie Einaudi selbst kommentierte, „sich einzuigeln“ (Einaudi an Alicata, 28.8.1942, AE)[9], Vorsicht walten zu lassen und vorläufig auf neue Projekte zu verzichten.

Hinzu kommt die Rolle des Kriegs und der darauffolgende Personalersatz beim Ministerium (Einaudi an Alicata 4.9.1942, AE). Verspätungen, unerwartete Ablehnungen und in einigen Fällen sogar das „völlige Verschwinden ganzer Vorgänge“ (Alicata an Einaudi, 12.9.1942, AE)[10] waren teilweise auf den Wechsel der Beamten zurückzuführen, die in den Krieg einberufen wurden. So entfielen schrittweise verschiedene bevorzugte Kanäle: In den vorigen Jahren aufgenommene Verhandlungen wurden abgebrochen und abgeschlossene Übersetzungsverträge wurden plötzlich in Frage gestellt.Schließlich muss noch ein letzter begleitender Faktor berücksichtigt werden: Die allgemeine Stellung italienischer Intellektueller gegenüber der deutschen Expansionspolitik – auch derjenigen, die mit Deutschland immer „befreundet“ gewesen waren – verwandelte sich gerade. Als Beispiel dafür können die schon erwähnten „Weimarer Dichtertreffen“ Goebbels gelten, die von den italienischen Teilnehmern meistens als Enttäuschung erlebt wurden. Die alte und gelobte deutsche Stimmung verlor unter den Italienern nun langsam ihren Zauber.

5. Letzte Versuche und Epilog

Im November 1944 schrieb Grimm dem Verlagshaus erneut: Die neue und „korrigierte“ deutsche Ausgabe war inzwischen erschienen – nicht bei Langen, sondern bei Bertelsmann – und er wollte sich nun endlich nach der Übersetzung erkundigen (Grimm an Einaudi, 25.11.1944, AE)[11]. Inzwischen wurde aber Einaudis Verlag seit Anfang des Jahres kommissarisch geleitet, so kam die Antwort seitens des Kommissars Paolo Zappa: Das Ministerium hatte die Genehmigung „noch nicht“ ausgestellt: „Übrigens erlaubt uns heute die Papierknappheit nicht, eine Ausgabe, die aufgrund ihres Umfangs sehr viel davon verlangt, herauszugeben. Wir müssen also Ihr Werk in italienischer Sprache auf bessere Zeiten verschieben“ (Zappa an Grimm, 8.1.1945, AE)[12].

9 „Rinchiudersi come un riccio“.

10 „Vere e proprie scomparse di pratiche“.

11 Der Satz „sogar noch mehr als der hinterlistige italienische Krieg gegen Deutschland“ wurde, wie versprochen, entfernt (Grimm 1944: 1012).

12 „D’altra parte oggi la deficienza della carta non ci permetterebbe di uscire con un volume che, per la sua mole, ne richiede moltissima. Dobbiamo quindi rimandare la Sua opera in lingua italiana a tempi migliori“.

Der Autor dürfte sich wahrscheinlich noch an einen anderen Verleger gewendet haben, so kann man wenigstens aus den Archivmaterialien folgern: Knapp einen Monat nach der Ablehnung Zappas wurde Mazzucchetti von Mondadori beauftragt, die Möglichkeit abzuschätzen, *Volk ohne Raum* zu veröffentlichen. Die verneinende Antwort der Germanistin war kategorisch: Der künstlerische Wert des Romans reiche einfach nicht, sein „Gewicht" auszubalancieren. Es hätte vielleicht Sinn gehabt, ihn während des Äthiopienkriegs zu veröffentlichen, nun nicht mehr (Mazzucchetti 1945). Es war Februar 1945 und das Zeitfenster für *Volk ohne Raum* hatte sich schlicht und einfach geschlossen. Dass noch 1991 in Deutschland ein Nachdruck des Romans erschien (Grimm 1991), kann unterschiedlich ausgelegt werden und sollte vielleicht in Anbetracht der neuen rechtsextremen Bewegungen alarmieren. Es geht aber „bloß" um den Klosterhaus-Verlag in Lippoldsberg, der 1951 von Grimm selbst gegründet wurde, bis 2009 von seiner Tochter geleitet wurde und heute nicht mehr existiert.

Archivmaterialien

Archivio di Stato, Torino: Bestand Archivio Giulio Einaudi Editore, Segreteria editoriale, Corrispondenza con autori e collaboratori italiani und Corrispondenza con diversi estero (AE);

Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma: Nachlass Giuseppe Gabetti (ASG).

Bibliographie

Adam, Christian (2010): *Lesen unter Hitler. Autoren, Bestseller, Leser im Dritten Reich*, Frankfurt a.M.: Fischer.

Antonello, Anna (2012): *La rivista come agente letterario tra Italia e Germania (1921–1944),* Pisa: Pacini.

Barbian, Jan Peter (1993): *Literaturpolitik im „Dritten Reich": Institutionen, Kompetenzen, Betätigungsfelder,* Frankfurt a.M.: Buchhändler-Vereinigung.

Goebbels, Joseph (1998): *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, hrsg. v. Elke Fröhlich, Teil I, Bd. 6: *August 1938–Juni 1939*, München: Saur.

Goebbels, Joseph (2005): *Die Tagebücher von Joseph Goebbels*, hrsg. v. Elke Fröhlich, Teil I, Bd. 2/I, *Dezember 1929–Mai 1931*, München: Saur.

Grimm, Hans (1926): *Volk ohne Raum*, München: Langen & Müller.

Grimm, Hans (1944): *Volk ohne Raum*, Gütersloh: Bertelsmann.

Grimm, Hans (1991): *Volk ohne Raum*, Lippoldsberg: Klosterhaus.

Gümbel, Annette (2000): „Instrumentalisierte Erinnerung an den Ersten Weltkrieg: Hans Grimms *Volk ohne Raum*", in: Berding, Helmut / Heller, Klaus /

Speitkamp, Winfried (Hgg.), *Krieg und Erinnerung. Fallstudien zum 19. und 20. Jahrhundert*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 93–111.

Denker, Alfred / Zaborowski, Holger (2009) (Hgg.): *Heidegger und der Nationalsozialismus*, Bd. 1: *Dokumente*, Freiburg/München: Alber, 53–88.

Homolka, Walter / Heidegger, Arnulf (2016) (Hgg.): *Heidegger und der Antisemitismus: Positionen im Widerstreit*, Freiburg: Herder.

Koch, Gerd (2000): „Hans Grimms Lippoldsberger Dichterkreis", in: Faber, Richard / Holste, Christine (Hgg.), *Kreise, Gruppen, Bünde: zur Soziologie moderner Intellektuellenassoziation*, Würzburg: Königshausen & Neumann, 165–185.

Koch, Gerd (1994): „1936: Dichtertreffen bei Hans Grimm in Lippoldsberg", in: *Zeitschrift für Germanistik*, 4, 337–349.

Mangoni, Luisa (1999): *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino: Bollati Boringhieri.

Mazzucchetti, Lavinia (ohne Datum): „Parere di lettura su *Der Richter in der Karu und andere Geschichten* di Hans Grimm", in: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Mondadori, Segreteria editoriale estero, Giudizi favorevoli anni Trenta, b. 1, fasc. 106 (Hans Grimm), carte N. 29–30.

Mazzucchetti, Lavinia (1945): „Parere di lettura su *Volk ohne Raum* di Hans Grimm", in: Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Mondadori, Segreteria editoriale estero, Giudizi favorevoli anni Trenta, b. 1, fasc. 106 (Hans Grimm), carta N. 44.

Pintor, Giaime (1975): *Il sangue d'Europa*, Torin: Einaudi.

Richards, Donald Ray (1968): *The German Bestseller in the 20th Century. A Complete Bibliography and Analysis 1915–1940*, Bern: Lang.

Santarcangeli, Paolo (1987): *In cattività babilonese. Avventure e disavventure in tempo di guerra di un giovane giuliano ebreo e fiumano per giunta*, Udine: Del Bianco.

Sarkowicz, Hans (1980): „Zwischen Sympathie und Apologie: Der Schriftsteller Hans Grimm und sein Verhältnis zum Nationalsozialismus", in: Corino, Karl (Hg.), *Intellektuelle im Bann des Nationalsozialismus*, Hamburg: Hoffmann und Campe, 120–135.

Sarkowicz, Hans / Mentzer, Alf (2000): *Literatur in Nazi-Deutschland. Ein biografisches Lexikon*, Hamburg/Wien: Europa.

Schneider, Tobias (2004): „Bestseller im Dritten Reich. Ermittlung und Analyse der meistverkauften Romane in Deutschland 1933–1944", in: *Vierteljahrshefte für Zeitgeschichte*, 52(1), 77–97.

Tucholsky, Kurt (1928): „Grimms Märchen", in *Die Weltbühne*, 36, 353.

Turi, Gabriele (1990): *Casa Einaudi. Libri, uomini, idee oltre il fascismo*, Bologna: Il Mulino.

Unsichtbare Übersetzerinnen aus dem Deutschen in der italienischen Verlagsszene: der Fall Cristina Baseggio (1897–1966)

Anna Antonello (Chieti/Pescara)

1. Abriss einer alternativen Geschichte der Germanistik

Die vorliegende Studie stellt die ersten Ergebnisse einer Untersuchung dar, die sich das Ziel setzt, die Rolle von Cristina Baseggio für die italienische Germanistik zu beleuchten. Der Begriff „Germanistik" wird hier bewusst als „nicht nur akademische Beschäftigung mit deutscher Sprache und Literatur und ihrer Geschichte und Vorgeschichte" (Grüning 1993: 5) aufgefasst, und ich gehe von der Überzeugung aus, dass Übersetzerinnen ganz entscheidend zur Aufnahme und Verbreitung der deutschsprachigen Kultur in Italien beigetragen haben. Baseggio war sowohl als Übersetzerin als auch als Literaturwissenschaftlerin zwischen den zwanziger und sechziger Jahren sehr aktiv, und dabei war sie durchaus nicht alleine.

Bereits Anfang der zwanziger Jahre waren die Frauen an den humanistischen Fakultäten bedeutend in der Überzahl: 1922 waren von 124 eingeschriebenen Studenten im Studienkurs *Lingue straniere* [Fremdsprachen] der Accademia Scientifico-Letteraria in Mailand 114 Frauen und 10 Männer (*Corriere della* Sera 1922: 4). Die Arbeiten von De Grazia (1992) und Crain Merz (2013) zeigen, dass in den 30er Jahren mehr als ein Viertel der Arbeitskräfte weiblich war. Und obwohl die meisten dieser jungen gebildeten Frauen sich der Lehrtätigkeit widmeten, führte das Studium der Sprach- und Literaturwissenschaften viele von ihnen auch dazu, mit Verlagen zusammenzuarbeiten, obwohl das de facto hieß, für ein geringes Gehalt und ohne berufliche Perspektiven ausgenutzt zu werden.

Dank der Daten, die im Rahmen des Forschungsprojekts *Letteratura tradotta in Italia* [Übersetzte Literatur in Italien] (www.ltit.it), gesammelt wurden, ist es möglich, sich einen Überblick über die Frauen zu verschaffen (ca. 130), die ab Anfang des 20. Jahrhunderts bis in die sechziger Jahre deutsche Literatur (hauptsächlich Romane) ins Italienische übersetzten. Einige Namen kommen besonders häufig vor: Lavinia Mazzucchetti (Goethe, Th. Mann, E. Ludwig, E. Kästner), Barbara Allason (A. Schnitzler, H. Hesse, V. Baum, G. von Le Fort), Cristina Baseggio (Goethe, Th. Mann, Schiller, F. Werfel), Anita Rho (F. Kafka, G. Hauptmann, Goethe, R. Musil),

Alessandra Scalero (A. Döblin, J. Wassermann, Goethe), Emma Sola (J. Roth, L. Frank, R. Huch, Goethe) und Rosina Pisaneschi (E.T.A. Hoffmann, Goethe, Th. Mann, F. Wedekind). Die Bedeutung, die ihre Übersetzungen bis heute beibehalten haben (oft sind es nach wie vor die einzig verfügbaren), und die Tatsache, dass viele von ihnen nicht nur als Übersetzerinnen arbeiteten, sondern sich auch in anderen Rollen, zum Beispiel als Herausgeberinnen, Literaturagentinnen, Lektorinnen, Redakteurinnen und Journalistinnen, bewährten, legen das Ziel nahe, ihre wesentliche Rolle für den deutsch-italienischen Literaturtransfer zu untersuchen, der bis jetzt von der Translationswissenschaft sowie von der Verlagsgeschichte, besonders aber von der Germanistik, kaum gewürdigt wurde.

Die Gründe, die mich dazu bewogen haben, mich mit Cristina Baseggio anhand der bis dato (wenigen) verfügbaren Archivquellen auseinanderzusetzen sind folgende: 1. Die Aufarbeitung ihres exemplarischen Lebenslaufs (Studium, Auslandsaufenthalte, Tätigkeit als Übersetzerin, eigenständige Publikationen als Germanistin) trägt dazu bei, einen wesentlichen Aspekt des Literatursystems zu beleuchten, der auch für die Etablierung und Entwicklung des Fachbereichs Deutsche Literatur in Italien von grundlegender Bedeutung war; 2. Ihr zeitweiliger Ausschluss aus der Schule aufgrund ihrer antifaschistischen Haltung steht paradigmatisch für spezielle, heute kaum bekannte Maßnahmen des faschistischen Regimes, das von Schule zu Schule systematisch nach mutmaßlichen Regimegegnern fahndete und viele Germanistinnen aus ihrer Stellung vertrieb (u.a. L. Mazzucchetti, E. Sola, B. Allason, I. Riboni) (Mangini 2000); 3. Ihr Beitrag zur Verbreitung der deutschen Literatur in Italien durch ihre zahlreichen Übersetzungen (über 40, v.a. von Goethe und Werfel) ist durchaus relevant und sollte zumindest unter Fachexperten bekannt sein. 1923 war sie die erste italienische Germanistin, die Goethes *Faust* (Teil 1) übersetzte, und Autorin der ersten Übertragung der *Annalen* ins Italienische; darüber hinaus lesen wir heute noch folgende Texte in ihrer Übersetzung: Franz Werfel, *Die vierzig Tage des Musa Dagh* (Mondadori 2016); Hermann Hesse, *Narziss und Goldmund* (Mondadori 2018); Goethe, *Die Wahlverwandtschaften* (BUR 2019).

2. Ein paradigmatischer Lebenslauf: Cristina Baseggio, Urenkelin von Alessandro Manzoni

Cristina Baseggio kommt am 11. August 1897 in Mailand als zweites Kind von Nicolò Baseggio, einem Adeligen aus Capodistria (heutiges Slowenien), und Antonietta Garavaglia zur Welt. Ihre Großmutter Enrichetta, 1926 verstorben, war die Tochter von Cristina Manzoni, dem vierten Kind des

Schriftstellers Alessandro Manzoni und dessen erster Frau Enrichetta Blondel[1]. Sie besucht das Humanistische Gymnasium Beccaria in Mailand und besteht die Abschlussprüfung im Schuljahr 1914/1915 mit Auszeichnung. Im selben Jahr schreibt sie sich an der Regia Accademia Scientifico-Letteraria in Mailand ein, um deutsche und französische Sprache und Literatur zu studieren. Während des Kriegs ist sie als Krankenschwester für das Rote Kreuz tätig. Am 22. Dezember 1921 verteidigt Baseggio ihre Abschlussarbeit *Ulrich von Hutten: ein Porträt* und wird daraufhin *summa cum laude* zur Lehre der deutschen Sprache und Literatur befähigt[2]. Gerade in diesen Jahren (ab November 1914) ist die Germanistin Mazzucchetti als Lektorin und später, ab 1917, als Supplentin des neuen Ordinarius Giuseppe Antonio Borgese tätig (nachdem sein Vorgänger Sigismondo Friedmann verstorben war). Ihre Wege kreuzen sich hier zum ersten Mal: Mazzucchetti ist eines der Mitglieder der Prüfungskommission, die Baseggio den akademischen Titel verleiht. Es folgen mehrere Studienaufenthalte, zum Teil durch Stipendien finanziert (u.a. durch den Premio Sigismondo Friedmann), jeweils in Straßburg (Juli–September 1920), in München (Sommersemester 1922) und in Genf (August–November 1924). Nach einigen kurzen Vertretungen, u.a. von Mazzucchetti an der Oberschule Alessandro Manzoni (1923/1924), tritt sie 1926 eine Stelle als Deutschlehrerin am Collegio Reale delle Fanciulle in Mailand an; die Stelle wird sie bis 1961 innehaben, aber in den dreißiger Jahren muss sie aus politischen Gründen darum kämpfen. Diese Episode ihres Lebens ist einen kurzen Exkurs wert.

Aufschlussreiche Nachrichten zu ihrer Karriere als Lehrperson am Collegio Reale, einer Oberschule für Mädchen, finden sich nicht nur im Archiv der Schule[3], die heute noch besteht (Educandato Statale Emanuela Setti Carraro dalla Chiesa), sondern auch im Archiv der Banca Commerciale Italiana. Baseggio wandte sich nämlich hilfesuchend an Raffaele Mattioli, dem Direktor der Bank, der auch als Mäzen im Verlagsbereich und im Allgemeinen als Freund aller Literaten bekannt war (vgl. Martegiani 1999). In vier detaillierten schriftlichen Bestandsaufnahmen beschreibt sie ausführlich ihre prekäre Situation am Institut zwischen Juni 1931 und August 1932. In diesem Zeitraum wird das Fach Deutsch zuerst von einem Tag zum anderen gestrichen und

1 Der ältere Bruder Giorgio verstirbt im Juni 1917 im Kriegsdienst im Alter von 20 Jahren und die jüngere Schwester Cesarina findet kurz nach dem Zweiten Weltkrieg den Tod (1908–1946). Vgl. bezüglich Cristina Manzoni: Ginzburg 1983, insbes. S. 177–179.

2 Vgl. das Zertifikat vom 17-VII-1951 in Centro Apice, Milano: Bestand Accademia Scientifico-Letteraria di Milano, Kt. Baseggio Cristina.

3 Für ihre Hilfsbereitschaft und für die freundliche Unterstützung bei der Suche nach relevanten Unterlagen möchte ich mich herzlich bei der Leiterin des Archivs, Prof.ssa Cristina Fumarco, bedanken.

dann als Wahlfach statt als Pflichtkurs wiedereingeführt. Ihrer Teilnahme an einem Wettbewerb, der ihr zu einer unbefristeten Stelle verhelfen sollte, wird vor allem von Seiten der Direktorin Carla Maderni dezidiert entgegengewirkt. In ihren Darstellungen verschweigt Baseggio ihre regimekritische Position, auch wenn man einigen Dokumenten des Archivbestands der Präfektur von Mailand entnehmen kann, dass die junge Dozentin gemeinsam mit Lavinia Mazzucchetti im September 1932 einer polizeilichen Kontrolle unterzogen wurde[4]. Im März 1932 meldet sie sich wieder zu Wort. Die Tatsache, dass sie an der Schule unerwünscht sei, werde nun offen ausgedrückt: „Nach Bekanntmachung der Ausschreibung erklärte die Direktorin rasch, dass Baseggio sofort nach ihrer Beförderung versetzt worden wäre, da man sicherstellen werde, dass es im nächsten Jahr keine Schülerinnen für den Deutschkurs gäbe“[5]. Im August desselben Jahres beklagt sich die Germanistin bei Mattioli, dass bereits alle Kommissionen, außer die für Deutsch, ernannt worden seien. Mit Bitte um Hilfe (vor allem um eine Vermittlung an das zuständige Ministerium) schickt sie ihm ein detailliertes CV und eine Liste ihrer Publikationen.

Wie die ganze Affäre weiterverlief, verraten die Unterlagen, die nach wie vor im Archiv der Schule aufbewahrt sind. Von besonderem Interesse ist dabei, dass Baseggio, trotzdem sie nachweislich am Wettbewerb teilnehmen konnte und dadurch ein Recht auf eine unbefristete Stelle erlangte, nach einem einmonatigen „congedo straordinario“ [außerordentliche Beurlaubung] im Januar 1933, ab dem 27. November 1935 ihrer Stelle (und ihres Lohns) enthoben wurde, um erst ab dem 1. Juli 1936 wieder in den Dienst aufgenommen zu werden. Traurigerweise wurde sie außerdem vom 16. Oktober 1938 bis zum 31. Dezember desselben Jahres anstelle ihrer jüdischen Kollegin als Französischlehrerin eingesetzt. Im selben Jahr wurde auch Mazzucchetti aufgrund ihres mangelnden Einsatzes für das faschistische Regime ihrer Lehrstelle als Ordinarius an der Civica Scuola Superiore Femminile Alessandro Manzoni enthoben[6].

Die Sitzungsprotokolle des Verwaltungsrates und des Lehrkollegiums klären diesen Umstand – ihren kurzzeitlichen Ausschluss und ihre Wiederaufnahme – nur zum Teil auf. Daraus geht auf jeden Fall hervor, dass Baseggio

4 Archivio di Stato, Milano: Bestand: Prefettura, Professori universitari, Kt. Mazzucchetti Prof.ssa Lavinia. In einem internen Telegramm vom 6. September 1932 wird direkt auf Cristina Baseggio Bezug genommen.

5 „All’annuncio del bando di concorso, la Direttrice si affrettò a dichiarare che, appena passata di ruolo, la Baseggio sarebbe stata trasferita altrove, perché si sarebbe fatto in modo che l’anno venturo non ci fossero alunne per il corso di tedesco“. Archivio Storico Intesa San Paolo, Milano: Bestand Banca Commerciale Italiana, Kt. Baseggio Cristina, Memoriale *Situazione nel marzo 1932*.

6 Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano: Nachlass Lavinia Mazzucchetti, Kt. Craici Vincenzo.

der Einführung der faschistischen Doktrin im Unterricht, die von der Direktorin Carla Maderni und vom Verantwortlichen für die Didaktik Prof. Uberto Pestalozza sehr befürwortet wurde, skeptisch gegenüberstand. Obwohl der Wettbewerb für den Lehrstuhl für Deutsch auch in einer Verwaltungsratsitzung angekündigt wird, finden sich dazu keinerlei Dokumente. Dafür hat sich allerdings eine öffentliche Ermahnung von Seiten des Ministero dell'Educazione Nazionale erhalten (vom 28. September 1933), die Baseggio gemeinsam mit dem Kollegen Prof. Ranieri Allulli und fünf Erzieherinnen betrifft.

In dieser Situation scheint sich Baseggio noch unbehelligt aus der Affäre ziehen zu können, während andere Mitarbeiter des Instituts von einem Tag zum anderen strafversetzt werden. Aber die Tatsache, dass sie 1940 immer noch kein offizielles Mitglied der Faschistischen Partei ist, stellt wiederum ein Problem dar. Von der neuen Direktorin Virginia Menegazzi am 10. Juli 1940 dazu aufgefordert, ihre Position vor Beginn des folgenden Schuljahres gesetzlich zu regeln, antwortet sie etwas vage, dass sie bis dato nie direkt dazu aufgefordert wurde und sich deshalb nicht zu rechtfertigen habe[7]. Man kann nur vermuten, dass Baseggio dank des Einsatzes einer mächtigen Persönlichkeit (vielleicht Mattioli selbst) ihre Arbeitsstelle schlussendlich auch ohne offizielle Einschreibung in der Partei bewahren konnte. Ihre Einstellung gegenüber dem Regime scheint sie jedenfalls nie geändert zu haben.

3. *Baseggios Übersetzungen*

Ihre Tätigkeit als Übersetzerin vom Deutschen ins Italienische beginnt Cristina Baseggio, indem sie sich auf Übersetzungen von Goethe spezialisiert: 1922 die erste italienische Übertragung der *Annalen* (oder *Tag- und Jahreshefte*) [*Annali, ovvero Diario giornaliero e annuale ad integrazione delle altre mie confessioni*], 1923 der erste Teil des *Faust* (in Prosa)[8], beide für den kleinen Mailänder Kulturverlag Facchi; im selben Jahr erscheinen unveröffentlichte Briefe Goethes an E.T. Langer (Ed. Bottega di poesia); 1926 folgt der Aufsatz *Der Dom von Straßburg* in der Literaturzeitschrift *Il Convegno*, im Jahr darauf eine kommentierte Ausgabe des *Faust* für den Verlag Sansoni in Florenz und 1932 der *Urfaust* in der Reihe „I grandi scrittori stranieri“, die

7 Brief von Cristina Baseggio an die Direktorin Virginia Menegazzi, Gravedona, 17. Juli 1940, in Archivio Educandato Statale Emanuela Setti Carraro dalla Chiesa, Milano: Bestand Collegio Reale delle Fanciulle.

8 Es handelt sich hierbei um die erste *Faust*-Übersetzung einer italienischen Germanistin. Jeweils 1933 und 1965 folgen die Übertragungen von Liliana Scalero und von Barbara Allason.

vom mächtigen Ordinarius aus Turin, Arturo Farinelli, beim UTET-Verlag geleitet wurde. In derselben Reihe erscheinen auch ihre *Wahlverwandtschaften* (1933).

Das Vorwort zum *Faust* belegt ihre Überzeugung, dass eine Übersetzung so treu wie möglich und so frei wie nötig sein sollte. Nach einer ausführlichen Analyse der wichtigsten bereits vorhandenen Ausgaben (Scalvini, Rota, Persico, Guerrieri-Gonzaga, Maffei, Biagi) habe Baseggio den Drang verspürt, den italienischen Lesern eine wörtliche Übertragung zu liefern, ohne Zusätze und ohne Kürzungen. Der Ton ist demütig, aber die Kritik an ihren Vorgängern, die sich eher in *rifacimenti* [Neubearbeitungen] als in *traduzioni* [Übersetzungen] messen wollen, ist durchaus scharf[9]. Die junge Germanistin nimmt mit diesen Aussagen ausdrücklich eine gewisse Stellung im Literaturfeld ein, die sie mit ihrem Vorbild Mazzucchetti teilt, während sie sich scharf von jener Strategie abgrenzt, die in Italien zeitgleich vor allem vom Mailänder Ordinarius Vincenzo Errante befürwortet und angewandt wurde. Anklänge an eine Übersetzungstätigkeit, die vor allem als eine kulturelle Mission betrachtet wird, findet man auch in der ausführlichen Einleitung der bekanntesten Werke des Sturm und Drang, die Baseggio 1959 für den Verlag UTET herausgibt[10].

9 Vgl. Baseggio 1923: 5–9: „per me il valore o, meglio, l'onestà del traduttore sta nel non lasciar mai che l'impronta personale si sovrapponga all'originalità vera dell'opera, creandogliene una fittizia e falsa" [„für mich liegt der echte Wert oder, noch besser, die Ehrlichkeit des Übersetzers darin zu vermeiden, dass seine persönliche Note die wahre Originalität des Werkes überschattet und ihm eine neue, fiktive und falsche, angeheftet wird"]; „L'obbligo della traduzione letterale, per arrivare a comprendere, mi permise, anziché ostacolare, l'intuizione immediata della vera grandezza del *Faust*" [„Die Verpflichtung einer wortwörtlichen Übersetzung, um alles zu verstehen, hat mir das unmittelbare Verständnis für die wahre Größe des *Faust* eher erst erlaubt als erschwert"]; „Il desiderio di rendere possibile a chi non sappia avvicinarsi direttamente all'originale quella conoscenza e quel godimento immediato, che io avevo avuto a traverso la mia prima, stentata traduzione letterale, senza quindi alcuna forma di mediazione artistica, ha vinto in me l'esitazione, anzi la riluttanza ad aggiungere una nuova versione a quelle già esistenti del primo *Faust*. Questa versione non ha quindi come scopo di essere ‚per sé' un'opera d'arte, ma di rispecchiare il più fedelmente possibile l'opera d'arte originale" [„Der Wunsch, denjenigen, die nicht wissen, wie sie sich dem Original unmittelbar nähern können, jene Erkenntnis und den direkten Genuss zu ermöglichen, den ich durch meine erste, kümmerliche wörtliche Übersetzung erreicht hatte, also ohne jegliche künstlerische Vermittlung, gewann in mir das Zögern, ja die Zurückhaltung, den bereits bestehenden Übertragungen des ersten *Faust* eine neue hinzuzufügen. Diese zielt nicht darauf ab, ‚an sich' ein Kunstwerk zu sein, sondern das Werk möglichst originalgetreu wiederzugeben"].

10 Vgl. Baseggio 1959: 5: „Scopo di questo volume è di dare al lettore italiano, che non possa accostarsi direttamente ai testi originali, una conoscenza concreta – sia pur a traverso il *medium* della traduzione – di quelli che furono i frutti letterari rappresentativi di un

Ihre Arbeit fand anscheinend nicht nur im Kreise Farinellis Beachtung, sondern auch in dem um ihren ehemaligen Philosophieprofessor Piero Martinetti, der den Verlag Athena in Mailand leitete und einer der 15 Professoren war, die sich weigerten dem faschistischen Regime den Treueid zu leisten. Eine geplante Übertragung der Schriften Schopenhauers (*Scritti sulla vita e sulla morte*) wurde jedoch nicht realisiert, ebenso wie die Veröffentlichung ihrer Doktorarbeit über Ulrich von Hutten.

Tatsache ist, dass Baseggio die Freundschaft mit Mazzucchetti (der auch Cristinas Großmutter, Enrichetta Garavaglia, herzlich zugetan war)[11] zu einer Reihe von Übersetzungen verhalf, da die ältere Germanistin für viele Verlagsprojekte verantwortlich war und eine enge Beziehung zu einigen Mailänder Kulturzeitschriften (darunter auch *Il Convegno* 1920–1940, in dem Baseggio Texte von Emil Ludwig und Hermann Sudermann unterbringen konnte) pflegte. So erscheint ihr Name wiederholt bei Übersetzungen für die Reihe „Medusa" von Mondadori (H. Hesse, F. Werfel, E. Wiechert), für die Mazzucchetti als germanistische Ratgeberin zuständig war, in den „Narratori Nordici" (von Mazzucchetti geleitet) sowie in anderen Reihen von Sperling&Kupfer (A. Schnitzler, G. von Le Fort, S. Zweig); ebenso wird sie bei der Vorbereitung der Opera Omnia von Goethe (Sansoni Verlag) und bei der Gesamtausgabe von Thomas Mann (Mondadori) miteinbezogen, die von ihrer Freundin und Kollegin zwischen den vierziger und sechziger Jahren herausgegeben werden. Nebenbei übersetzt sie einige philosophische Texte, so zum Beispiel Schiller, *Della poesia ingenua e sentimentale* (Caddeo, 1923), und Nietzsche, den ersten Band der *Opere complete* (Monanni, 1927).

Ein erster Rückschluss vermag also einige wesentliche Elemente aufzuzeigen: ein vertieftes philosophisches Interesse, das sich vermutlich an der Universität entwickelte und sie dazu brachte, Schriften von Autoren wie Schiller, Nietzsche und Schopenhauer zu übersetzen (was für eine Frau damals eher unüblich war); ihre Fähigkeit, sowohl Schriften der Weimarer Klassik als auch zeitgenössischer Autoren möglichst originaltreu ins Italienische zu übertragen (mit einer besonderen Vorliebe für Goethe und für Werfel); der Wille, nicht nur als unsichtbare Übersetzerin zu wirken, sondern auch ihre fachspezifischen Kenntnisse unter Beweis zu stellen (vorerst vor allem durch

---

movimento spirituale, che i più conoscono solo di nome" [„Der Zweck dieses Bandes ist es, dem italienischen Leser, der sich den Originaltexten nicht direkt nähern kann, ein konkretes Wissen – wenn auch in Form von Übersetzung – von den literarischen Produkten einer geistigen Bewegung zu vermitteln, welche die meisten nur dem Namen nach kennen"].

11 S. Enrichetta Garavaglia an Lavinia Mazzucchetti, 11. November 1924, in Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano: Bestand Lavinia Mazzucchetti, Kt. Garavaglia Enrica.

Einleitungen, später auch mit eigenständigen Publikationen). In späteren Jahren wird sich die Germanistin auch der Fachdidaktik widmen, vor allem in Zusammenarbeit mit Emmy Rosenfeld.

Mazzucchettis hohe Meinung von Baseggios Übersetzungen spiegelt sich sehr deutlich in ihrem ersten Plan für die Goethe-Ausgabe des Sansoni Verlags wider, für den ihre ehemalige Studentin den ersten Teil des *Faust* liefern soll[12] und an dessen Vorbereitung sie generell aktiv mithilft. Ebenso möchte die Herausgeberin ihre bereits im Verlag UTET veröffentlichten *Wahlverwandtschaften* verwenden und erteilt ihr zeitweilig den Auftrag, *Wilhelm Meisters Wanderjahre* zu übersetzen; doch dieser wird nicht zu Ende geführt, und auch für den *Faust* kann sich Mazzucchetti schlussendlich gegenüber dem Willen des Verlegers nicht durchsetzen. Zwischen 1947 und 1949 kommt es zwischen den beiden Frauen zu einem nur vorläufigen Bruch. Ein Großteil der *Scritti storici und politici* von Thomas Mann, die 1957 erscheinen, stammen wiederum von ihr. Dadurch scheint es noch befremdlicher, dass im persönlichen Bestand von Mazzucchetti kein Brief von Baseggio aufzufinden ist.

4. Fazit

Baseggio stirbt am 4. November 1966 und wird im Familiengrab in Travedona beigesetzt. In ihrem Testament hinterlässt sie ihr gesamtes Hab und Gut ihrer Mitbewohnerin und weitläufigen Verwandten Emmy Rosenfeld[13], Ordinarius für deutsche Literatur an der Universität Bocconi in Mailand, mit Ausnahme einer kleinen Sammlung von „ricordi manzoniani" [Andenken an Manzoni], die sie der Casa Manzoni vermacht (vgl. Stella / Riva 2019: 210). Der Grund für den Bruch mit Mazzucchetti könnte gerade in dieser engen Freundschaft liegen. Die Wege der beiden Akademikerinnen, die sich laut zeitgenössischer Zeugen mit Vorliebe aus dem Weg gingen, hatten sich bereits kurz gekreuzt: Die deutsche Germanistin, erste Ausländerin, die zum Ordinarius der Germanistik an einer italienischen Universität berufen wurde (Battafarano 1996: 27), nahm 1938 – trotzdem sie jüdischer Abstammung

12 Brief von Lavinia Mazzucchetti an Federico Gentile, 24. März 1939, in Archivio di Stato, Firenze: Bestand Sansoni-Verlag, Kt. Mazzucchetti Lavinia.

13 Emmy Rosenfeld, geboren am 1. März 1904 in Bamberg und verstorben am 28. April 1994 in Mailand, interessierte sich vor allem für den barocken Dichter Friedrich von Spee, aber auch für Goethe, Schiller, von Platen, Hofmannsthal und Werfel. Ihre Freundschaft mit Baseggio führte sie wohl dazu, sich näher mit dem Verhältnis zwischen Manzoni und Goethe zu beschäftigen (s. Rosenfeld 1960). Ihre Arbeit *L'Italia nella poesia di Stefan George* (Mailand, 1948) ist Cristina Baseggio gewidmet („A Cristina Baseggio la mia gratitudine per il suo prezioso aiuto nella stesura italiana di questo lavoro").

war – gerade jene Stelle als Deutschlehrerin am Mailänder Gymnasium Alessandro Manzoni ein, die bis 1935 Mazzucchetti innegehabt hatte.

Gemeinsam veröffentlichten Cristina Baseggio und Emmy Rosenfeld zwei Lehrbücher (s. Baseggio / Rosenberg 1954 und 1961), und bereits ab 1948 arbeiteten sie gemeinsam bzw. eigenständig an mehreren Beiträgen für die literarische Enzyklopädie *Dizionario Letterario Bompiani delle Opere e dei Personaggi di tutte le letterature*, die insbesondere Werke von Goethe und Thomas Mann betreffen (u.a. *Torquato Tasso, Lotte in Weimar*), aber auch die wichtigsten Merkmale der Erzählungen von Kleist (der vor allem als ein Meister der Novelle im Sinne des Boccaccio, Cervantes und Rabelais dargestellt wird) und der Tragödie *Die Jüdin von Toledo* von Grillparzer analysieren.

Bestrebungen, den Bestand von Cristina Baseggio ausständig zu machen, haben sich bisher als nicht erfolgreich erwiesen. Auch ihre Universalerbin Emmy Rosenfeld scheint unverheiratet und ohne Nachkommen verstorben zu sein, und der Nachlass ihres Bruders Hellmut, der sich in der Universitätsbibliothek der LMU in München befindet, gibt keinen näheren Aufschluss zum Schicksal ihrer persönlichen Dokumente[14], ebenso wie von denen von Cristina Baseggio. Ihre Auffindung und Aufarbeitung würden erheblich zu einem besseren Verständnis der Funktionsweise des Literatursystems zwischen den zwanziger und sechziger Jahren beitragen und eine, sozusagen, alternative Geschichte der Germanistik um ein wichtiges Kapitel erweitern.

Archivmaterialien

Archivio Educandato Statale Emanuela Setti Carraro dalla Chiesa, Milano: Bestand Collegio Reale delle Fanciulle.
Archivio di Stato, Firenze: Bestand Sansoni-Verlag.
Archivio di Stato, Milano: Bestand Prefettura, Professori universitari.
Archivio Storico Intesa San Paolo, Milano: Bestand Banca Commerciale Italiana.
Centro Apice, Milano: Bestand Accademia Scientifico-Letteraria di Milano.
Fondazione Arnoldo e Alberto Mondadori, Milano: Nachlass Lavinia Mazzucchetti.

14 Ihrer Schülerin Maria Luisa Roli vermacht sie ihre Lehrbücher, die nach wie vor als „Dono Rosenfeld“ im Katalog der Bibliothek der Università degli Studi di Milano aufscheinen. Für diesen Hinweis bedanke ich mich herzlich bei Prof.ssa Roli.

Bibliographie

Baseggio, Cristina (1923): „Prefazione“, in: Johann Wolfgang Goethe, *Faust*, Milano: Facchi, 5–9.

Baseggio, Cristina (1959): „Introduzione“, in: *Sturm und Drang. Drammi*, Torino: UTET, 5–36.

Baseggio, Cristina / Rosenfeld, Emmy (1954): *Übung macht den Meister: per imparare a tradurre dall'italiano al tedesco*, Milano: Editrice Viscontea.

Baseggio, Cristina / Rosenfeld, Emmy (1961): *Mit Ernst und Spiel zum Ziel: il tedesco vivo*, Torino: Casanova & C.

Battafarano, Italo Michele (1996): *Emmy Rosenfeld (1904–1994)*, in: *Spee-Jahrbuch*, III, 25–27.

Corriere della Sera 1922: „L'inaugurazione dell'anno scolastico all'Accademia scientifico-letteraria“, in: *Corriere Milanese*, 10. November, 4.

Crain Merz, Noemi (2013): *L'illusione della parità: donne e questione femminile in Giustizia e libertà e nel Partito d'azione*, Milano: Franco Angeli.

De Grazia, Victoria (1992): *How fascism ruled women: Italy, 1922–1945*, Berkeley: University of California Press.

Ginzburg, Natalia (1983): *La famiglia Manzoni*, Torino: Einaudi.

Goethe, Johann Wolfgang. (2019): *Affinità elettive*, Übers. von Cristina Baseggio, Milano: BUR.

Grüning, Hans-Georg (1993): „Germanistik in Italien: Anmerkungen zur Problematik und zur Fachgeschichte“, in: Ders. (Hg.), *Geschichte der Germanistik in Italien. Akten des Internationalen Symposiums: Macerata, 21–23. Oktober 1993*, Macerata: Nuove Ricerche / Università degli Studi di Macerata, 5–13.

Hesse, Hermann (2018): *Narciso e Boccadoro*, Übers. von Cristina Baseggio, Milano: Mondadori.

Mangini, Giorgio (2000): *Lavinia Mazzucchetti, Emma Sola, Irene Riboni. Nota sulla formazione culturale di tre traduttrici italiane*, in: Finocchi, Luisa / Gigli Marchetti, Ada (Hgg.): *Editori e lettori. La produzione libraria in Italia nella prima metà del Novecento*, Milano: Franco Angeli, 185–225.

Martegiani, Ugo (1999): *Il cappello del banchiere. Vita di Raffele Mattioli*, Palermo: Sellerio.

Nietzsche, Friedrich (1927): *Opere complete*, Bd. 1 (*La nascita della tragedia, ovvero Ellenismo e pessimismo*), Übers. von Cristina Baseggio, Milano: Monanni.

Rosenfeld, Emmy (1960): „Goethe und Manzoni. Begegnung des alten Goethe mit dem romantischen Italien“, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, I, 91–116.

Schiller, Friedrich (1923): *Della poesia ingenua e sentimentale*, Übers. und Einl. von Cristina Baseggio, Milano: Caddeo.

Schiller, Friedrich (1923): *Della poesia ingenua e sentimentale*, Übers. und Einl. von Cristina Baseggio, Milano: Caddeo.

Stella, Angelo / Riva, Jone (2019) (Hgg.), *Annali Manzoni. Notizie dal Centro Nazionale di Studi Manzoniani*, 2, 203–283.

Werfel, Franz (2016): *I quaranta giorni del Mussa Dagh*, Übers. von Cristina Baseggio, Milano: Mondadori.

„Einer der Vertreter der marxistischen Kunst“. *Io Bertolt Brecht*, der erste ins Italienische übersetzte Gedichtband von Brecht[1]

Salvatore Spampinato (Turin)

1. Einleitung

Io Bertolt Brecht lautet der Titel der ersten in Italien erschienenen Anthologie der Gedichte Brechts, die 1956 vom Parteiverlag l'Avanti Edizioni in der Übersetzung von Roberto Fertonani veröffentlicht wurde. Für die Untersuchung der Brecht-Rezeption in Italien und der italienischen Kultur der 1950er-Jahre allgemein ist sie von größter Bedeutung. Bereits auf der Rückseite des Buchs wird der deutsche Dichter gegen den Vorwurf verteidigt, ein „poeta del diavolo“ [„Dichter des Teufels“] zu sein, und „al di là di ogni pregiudizio formale“ [„jenseits jeglichen formalen Vorurteils“] als „uno dei rappresentanti dell'arte marxista“ [„einer der Repräsentanten der marxistischen Kunst“] dargestellt. Bei dieser Definition verbinden sich religiöse, ästhetische und ideologische Perspektiven, die verschiedene Felder – von Literatur und Politik über Anthropologie bis hin zum Volkslied – ebenso wie unterschiedliche Kapitaleinsätze – im Sinne Pierre Bourdieus – zueinander in Beziehung setzen. Der vorliegende Beitrag untersucht die Anthologie anhand der Bourdieuschen Feldtheorie und versucht dabei, das dichte Netz von Akteuren und Strategien, in dem sie steht, miteinzubeziehen.

2. Brecht zwischen literarischem und politischem Feld im Italien der 1950er Jahre

In den Nachkriegsjahren ist in Italien eine heftige Debatte um die Hegemonie einer Idee von Literatur im Gange, in der sich unterschiedliche Positionen gegenüberstehen: Vor allem für die politische Linke ist das Verhältnis zwischen Literatur, den Parteien und ihrer Kulturpolitik von grundlegender Bedeutung. Im Kern geht es dabei um die Schwierigkeit, die Beziehung

1 Ich möchte Anna Romano sehr herzlich für ihre wertvolle Hilfe bei der sprachlichen Überarbeitung des Artikels danken.

zwischen Politik und Kultur in einer neuen internationalen Situation zu definieren, in der sich die Kommunisten gezwungen sehen, die Sowjetunion als föderatives Modell des Sozialismus im eigenen Nationalstaat zu verteidigen. Daraus ergibt sich ein wachsender Gegensatz zwischen Intellektuellen und deren Forderung nach einer von der kommunistischen Partei unabhängigen Kulturforschung einerseits und der Unvermeidbarkeit der Organisation in der Koexistenz mit dem Kapitalismus andererseits, was eine gemeinsame Kulturpolitik erforderlich macht. Viele Intellektuelle, unter anderem jene, die die Zeitschrift *Politecnico* gründen, sind gewissermaßen „frontisti" und berufen sich auf eine „esigenza genericamente innovatrice che la Resistenza e gli eventi dell'immediato dopoguerra avevano incarnato nei partiti politici di sinistra" [„Notwendigkeit zur Erneuerung, die der Widerstand und die Ereignisse der unmittelbaren Nachkriegszeit in den linken Parteien verkörperten"] (Fortini 2003: 236). Sie übersetzen westliche Autoren der Zwischenkriegszeit, die in Italien bis 1945 unbekannt waren, unter anderen Lorca, Autoren des deutschen Expressionismus und Brecht. Die PCI (Kommunistische Partei Italiens) hingegen versteift sich auf Positionen, die versuchen, innerhalb Italiens das Diktat des sozialistischen Realismus und des gramscianischen *Nazional-popolare* (nach Ždanovistischem Vorbild) auszubauen (vgl. Sereni 1949). Die Avantgarde betrachtet sie dabei mit Misstrauen (vgl. Asor Rosa 1982: 549–643). Selbst der Zwist zwischen Vittorini und Togliatti im Jahr 1947, der schließlich das Ende der Zeitschrift *Politecnico* bedeutet, lässt sich durch diese Verbindung von politischer Debatte und Kulturpolitik erklären. Ein Grund für den Bruch zwischen den beiden besteht darin, dass die Zeitschrift durch ihre beachtliche Aufgeschlossenheit gegenüber der europäischen Kultur die nationale, prosowjetische Kulturlinie gefährdete (vgl. Recupero et al. 1974).

Vor diesem Hintergrund ist es nicht verwunderlich, dass die PCI unter der Leitung Togliattis eine zwiespältige, meist von Vorbehalten geprägte Haltung gegenüber Brecht einnimmt. Letzterer gelangt daher durch die Zeitschrift *Politecnico* und deren Offenheit gegenüber der europäischen Avantgarde nach Italien, aber seine Auffassung des Theaters lässt sich schwer mit den Schemata eines gramscianischen Weges zum Ždanovismus[2] vereinen. Dementsprechend ist *I giorni della comune* (*Die Tage der Kommune*: Brecht 1954), mit einer Einleitung von Luciano Lucignani[3], der einzige Text, der von einem parteinahen Verlag, dem Colip (Cooperativa del Libro Popolare), veröffentlicht wird: Es handelt sich um ein „dramma storico", in dem die Ereignisse der Pariser Kommune von 1871 – so Chiarini in seiner Monografie von 1959

2 Dies, obwohl der gramscianische *Nazional-popolare* tatsächlich eine Kategorie darstellt, die mit Brechts Denken durchaus kompatibel ist: vgl. Haug 2006 und Haug 2007.

3 Lucignani führt 1952 auch Regie bei der italienischen Erstaufführung von *Mutter Courage und ihre Kinder.*

(244) – „simbolo e prefigurazione evidenti, nel testo brechtiano, della società socialista in costruzione nell'URSS" [„im Brecht'schen Text zum Symbol wie auch zur offensichtlichen Präfiguration der in der UdSSR im Aufbau befindlichen sozialistischen Gesellschaft"] werden. Diejenigen Intellektuellen, die sich als erste für die Verbreitung der Werke Brechts in Italien einsetzten, waren zumeist Mitglieder der PSI (Sozialistische Partei Italiens) oder standen ihr politisch nahe. Deshalb spielt die sozialistische Tageszeitung *Avanti!* nach dem Ende der *Politecnico* eine zentrale Rolle bei der Rezeption von Brecht in Italien. Brechts Gedichte werden von der Zeitung auch dazu verwendet, um aktuelle Ereignisse zu kommentieren, wie zum Beispiel im Fall der Verse aus *Begräbnis des Hetzers im Zinksarg*, deren Übersetzung am 18. Mai 1955 auf der Titelseite neben der Meldung über den Mord an dem Gewerkschafter Salvatore Carnevale erscheint (Brecht 1955). Schon seit Kriegsende ist Brecht für die Sozialisten einer der wichtigsten Vertreter jenes *Teatro del popolo* (Grassi 1945), durch das „il popolo dei ceti medi, degli operai, dei contadini, degli artigiani, degli intellettuali [. . .] riconoscerà [. . .] i motivi che lo hanno portato alla lotta contro la borghesia capitalistica" [„die mittleren Schichten der Bevölkerung, die Arbeiter, die Bauern, die Handwerker, die Intellektuellen [. . .] die Beweggründe anerkennen werden, [. . .] die sie zum Kampf gegen die kapitalistische Bourgeoisie geführt haben"]. Ein Artikel, der elf Jahre später erscheint, gibt eine Vorstellung davon, welche immense Bedeutung Brecht in seiner Rolle als politische und moralische Ikone für die *Avanti!* in jenen Jahren hat:

> In quegli anni '50 [. . .] noi giovani intellettuali non avemmo altra scelta che quella dell'impegno polemico quotidiano: accanito, cieco, testardo, dettato da una sorta di istinto di sopravvivenza che ci proibiva ogni *distinguo* fra l'estetica e la morale. Anche per questi motivi la nostra bandiera naturale era Bertolt Brecht, del quale tutti conoscevamo a memoria quattro versi perentori: „Nei tempi oscuri / si deve anche cantare? / Allora si deve cantare / dei tempi oscuri"[4]. (De Chiara 1966)

Es sei daran erinnert, dass auch Grassi und Strehler vom Piccolo Teatro sowie der Musikethnologe Roberto Leydi und die Übersetzer Franco Fortini und Roberto Fertonani Sozialisten waren – ebenso wie die meisten anderen Akteure, die sich für die Popularisierung Brechts eingesetzt oder ihn als

4 „In jenen 1950er Jahren hatten wir jungen Intellektuellen keine andere Wahl als jene des alltäglichen polemischen Engagements: ausdauernd, blind, dickköpfig, getrieben von einer Art Überlebenstrieb, der uns jegliche Distinktion zwischen Ästhetik und Moral verbot. Auch aus diesem Grund war Bertolt Brecht unsere natürliche Flagge, von dem wir alle vier entscheidenden Verse auswendig kannten: „In den finsteren Zeiten / Wird da auch gesungen werden? / Da wird auch gesungen werden. / Von den finsteren Zeiten".

Vorbild für ihre symbolischen Kämpfe herangezogen haben. All dies reicht jedoch nicht aus, um die entscheidende Rolle der Politik für die Brecht-Rezeption in Italien zu erklären: Die parteipolitische Zugehörigkeit der einzelnen Akteure sowie die Rekonstruktion der damaligen politisch-kulturellen Debatte innerhalb der Linken bedarf einer eingehenderen theoretischen Fundierung.

3. Klassenblick

Im Kapitel *Comprendre le comprendre* seines Werks *Les règles de l'art* (1992) befasst sich Pierre Bourdieu mit der Historizität jener mentalen Strukturen, die die ästhetische Genusserfahrung bestimmen. Die Fähigkeit, ein Werk in formaler Hinsicht zu begreifen und zu genießen, ist seiner Auffassung nach durch die Entstehung spezifischer Felder und eines spezifischen symbolischen Kapitals historisch bedingt. Der ästhetische Genuss hat also unter anderem mit Klassenprivilegien zu tun, die sich unter gesamtgesellschaftlichen Bedingungen ständig reproduzieren. Zugang zu Bildung und vertrauter Umgang mit abstrakten Konzepten, die Eckpfeiler ästhetischer Erfahrung, sind stark von sozialen Faktoren geprägt. Bereits in *La distinction* (Bourdieu 1979) wird deutlich, wie sehr das ökonomische und das kulturelle Kapital den individuellen Geschmack eines Menschen determinieren. Außerdem erweist sich die Fähigkeit zum ästhetischen Genuss, d. h. die Möglichkeit, ein Kunstwerk zu genießen, unter diesem Gesichtspunkt als solch ein Privileg. Der ästhetische Sinn ist Teil des praktischen Sinns, d. h. jener vielschichtigen mentalen Strukturen, die das Verhalten eines Individuums jenseits des Bewusstseins prägen.

Unter Bezugnahme auf Michael Baxandall thematisiert Bourdieu in *Les règles de l'art* „l'œil du quattrocento [den Blick des Quattrocento]" und erläutert, inwiefern in Gesellschaften, in denen bestimmte Felder noch nicht als autonom gelten, die Anfertigung und die Rezeption eines Gemäldes größtenteils von außerkünstlerischen Konzepten bestimmt werden. Der ökonomische Materialwert kann die Entscheidungen des Künstlers beeinflussen, vor allem in Werken mit religiösem Thema (vgl. Bourdieu 1998: 514–522). Andererseits beherrschen die wirtschaftlich und kulturell dominierten Klassen die spezifischen Kategorien der Kunstkritik nicht, weshalb sie entweder auf den allgemeinen Eindruck, auf das Stimmungsbild, das das Werk in ihnen hervorruft, angewiesen sind, oder, überwältigt von materiellen Problemen des Alltags, „engagent dans la perception de [. . .] peintures des schèmes issus de leur expérience quotidienne du sermon, de la danse ou du marché" (Bourdieu 1998: 513).

Dieses Schema gilt natürlich auch für die Literatur. Selbst wenn das literarische Feld bereits etabliert ist, interpretiert ein großer Teil der Bevölkerung die literarischen Werke anhand nicht-literarischer Kategorien. Dieses Phänomen ist auch in Bezug auf die italienische Brecht-Rezeption relevant, weil sie weit über das literarische Feld hinausgeht. Miteinbezogen werden müssen dabei auch die Umstände der italienischen Nachkriegsgesellschaft, wie beispielsweise Ernesto Galli della Loggia verdeutlicht:

> Due „nazioni“ affioravano e si davano battaglia. Esistevano ora due centrali culturali e quindi due centrali di propaganda; e, proprio perché due e rivali, il loro messaggio [. . .] tendeva a divaricarsi sempre di più, a divenire sempre più ideologico, a investire sempre nuovi ambiti della vita sociale. Il metalmeccanico di Sesto San Giovanni si trovò così a *dovere* saper difendere la logica economica di un piano quinquennale sovietico, a sentire che la sua *consistenza culturale* dipendeva anche da esso, e l'impiegato del catasto di Salerno a credersi minacciato nei suoi averi al solo sentir parlare di Brecht[5]. (Galli della Loggia 1976: 408)

Brecht spielt zwar im Kampf um die Hegemonie dieser zwei „Nationen“ keine eindeutige und konstante Rolle, doch hat die für das italienische System typische, tiefgreifende Politisierung die Rezeption des Autors in vielen Kreisen sicherlich begünstigt. Aber nicht nur das: Das Italien der 50er Jahre ist ein Land voller Widersprüche; ein Land, das zunehmend wirtschaftlich und kulturell von den Vereinigten Staaten dominiert wird und gleichzeitig durch eine Art internen Kolonialismus zwischen Norden und Süden gespalten ist[6]; ein Land, das sich in einer Phase des Wiederaufbaus, und zwar des Übergangs zur vollständigen Industriegesellschaft des Wirtschaftsbooms befindet; ein Land, in dem ein fortschrittlicher wissenschaftlicher Geist und Elemente

5 „Zwei ‚Nationen‘ stiegen auf und bekämpften sich. Es gab nun zwei kulturelle Zentren und also auch zwei Propagandazentren; und, weil sie rivalisierten, neigte ihre Botschaft dazu, sich immer weiter auszubreiten und ideologischer zu werden, immer neue Bereiche des sozialen Lebens zu betreffen. Der Metallarbeiter aus Sesto San Giovanni fand sich also in der Situation wieder, die ökonomische Logik eines sowjetischen Fünfjahresplanes verteidigen zu müssen, zu spüren, dass seine kulturelle Beschaffenheit auch davon abhing und dass der Angestellte des Katasteramtes in Salerno sich allein durch die Erwähnung Brechts in seinem Besitz bedroht fühlte“.

6 Die Erforschung der Beziehung zwischen Nord- und Süditalien als koloniales und halbkoloniales Verhältnis hat eine lange Tradition. In der umfangreichen Bibliographie zum Thema vgl. Gramsci 2010 und die Anthologie Villari 1974 (insbesondere die Schriften von G. Salvemini im Bd. 2) für einen historischen Überblick; siehe Schneider 1998 für einen kulturellen Ausblick und Fofi 2009 bezüglich des thematisierten historischen Zeitraums und die Binnenmigration. Für eine globale Betrachtung vgl. Hirschmann 1967, in dem Süditalien zu den Entwicklungsländern gezählt wird, die von der nordeuropäischen und nordamerikanischen, kapitalistischen Wirtschaft ausgebeutet werden.

einer säkularen und atavistischen Kultur koexistieren. Italien ist wie andere mediterrane Länder katholisch, hat aber die größte kommunistische Partei des gesamten Westens. Die Politik passt sich diesen sozialen Gegebenheiten an. Parteien werden als Kirchen zelebriert – im Gegensatz zur Kirche selbst. Die Masse der Bauern und Arbeiter schwankt zwischen dem Bestreben nach aktiver politischer Teilnahme und einer Einstellung, die weiterhin auf immer wiederkehrenden Ritualen und einer zyklischen Auffassung der Zeitlichkeit basiert. Umrahmt wird diese Situation von dem Phänomen, das der Anthropologe Ernesto De Martino (2002: 65 ff) „destorificazione [Enthistorisierung]" nennt. Die Kultur des Bürgertums – ob konservativ oder fortschrittlich – wird dank der Schulpflicht (Artikel 34 der Verfassung) an die dominierten Klassen weitergegeben. Das Land befindet sich in einer Phase der zunehmenden Alphabetisierung: Die Rate der Analphabeten sinkt zwischen 1931 und 1951 von 21 % auf 12,90 % und schließlich auf 8,30 % im Jahre 1961 (vgl. Dei 1998 und Sani 2003).

4. Avanti *Verlag und die Einführung der Volksdichtung*

In diesem Rahmen soll nun die Zeitung *Avanti!* unter die Lupe genommen werden. Obwohl sie nicht mehr die gleiche Auflage erreicht wie vor ihrem Verbot während des Faschismus, werden in den 1950er Jahren immerhin zwischen 65.000 und 75.000 Exemplare gedruckt (Murialdi 1974: 203). Unter Berücksichtigung ihrer Zirkulation in den Parteizentralen und ihrer großflächigen Verbreitung kann jedoch von einem Vierfachen der Leserschaft ausgegangen werden. Den Großteil des Lesepublikums bilden nämlich Menschen mit niedrigem Bildungsstand, die sich in einem Zustand des Semianalphabetismus befinden. Unter diesem Gesichtspunkt sind die serielle Veröffentlichung des Kurzepos *I tre soldati* (*Die drei Soldaten*: Brecht 1948), *La canzone della ruota* (*Lied vom Wasserrad*: Brecht 1956b), das oben zitierte Gedicht *Sepoltura dell'agitatore* und die Anthologie *Io Bertolt Brecht* in einen weitreichenden Kontext zu stellen, der – unter anderem durch die Musikethnologie – verschiedene Bereiche der Anthropologie mit einbezieht – unter offensichtlichem Einfluss der Theorien Gramscis und der Studien De Martinos[7].

Eine enge Verflechtung dieser verschiedenen Denkrichtungen lässt sich im Programm des mit der Zeitung und der Partei verbundenen Verlags

7 Gemeinsam mit Alberto Mario Cirese gehört Gianni Bosio 1966 zu den Gründern des Istituto Ernesto De Martino, ein Forschungsinstitut, in dem auch die Musikethnologen Roberto Leydi und Ivan Della Mea eine wichtige Position einnehmen werden.

Edizioni, konkret in der Zeitung *Avanti!* und seiner Reihe „Il Gallo“ deutlich wiedererkennen. Diese Reihe sollte nach Vorstellung ihres Leiters Gianni Bosio als Antrieb einer gramscianischen sentimentalen Verbindung zwischen der sogenannten Hochkultur und der Kultur der untergeordneten Klassen fungieren: „Se si vuole passare dalla definizione di una nuova cultura popolare alla sua realizzazione, è indispensabile la partecipazione dell'oggetto di questi interessi“ [„Wenn man von der Definition einer neuen Volkskultur zu ihrer Umsetzung gelangen möchte, ist die Beteiligung des infrage stehenden Objekts unvermeidlich“], so Bosio (1962: 76). Daraus entsteht ein durchaus vielfältiger Katalog, in dem theoretische Schriften des Marxismus, historiografische Essays, Reportagen über die Welt der Arbeiter und Bauern, Sammlungen von Volksliedern, Memoiren und historische Dokumente nebeneinander Platz finden[8]. In diesem umfangreichen Katalog hätte Bosio auch der Lyrik einen Platz eingeräumt. Doch während es für das Genre der Erzählung ein Repertoire an Werken gibt, die größtenteils aus der Feder nicht professioneller Autoren stammen und bei einem breiten Publikum Anklang finden, ist die Situation für die Lyrik komplexer. Im Gegensatz zur Prosa entsteht in italienischer Sprache keine im literarischen Feld legitimierte Lyrik der *Resistenza*, auf die verwiesen werden könnte. Eine Schaffensperiode von Alfonso Gatto und Salvatore Quasimodo weist zwar derartige Tendenzen auf, doch diese Linie setzt sich nicht durch und löst weder einen Prozess der Nachahmung aus noch eine merkbare Wende bei etablierten Akteuren des Feldes[9].

„Il Gallo“ distanziert sich von der hermetischen und lyrisch-expressiven Lyrik, weil sie zu weit entfernt von der Gefühlswelt der Leser und von den politisch-literarischen Absichten der Sozialisten ist, und schafft sich vor allem durch den Import aus dem Ausland – mit Ausnahme der zwei Dialektdichter Egidio Meneghetti (1961) und Romano Pascutto (1963) – eine eigene Position im dichterischen Bereich: Aus diesem Grund finden sich unter den Publikationen Werke von Nikola Vaptsarov (1957), Nazim Hikmet (1958), Langston Hughes (1960) und Carl Sandburg (1961). Fertonanis 1956 herausgegebene Anthologie *Io Bertolt Brecht* ist die erste dieser Veröffentlichungen und dank ihres unerwarteten Erfolgs bahnt sie den Weg für die darauffolgenden Werke.

8 Für eine eingehende Analyse der redaktionellen Linie des Edizioni *Avanti!* vgl. Mencarelli 2011.

9 In der umfassenden Bibliografie der Nachkriegslyrik siehe u.a. Ferroni 1995: 421–423. Es existieren jedoch wichtige Ausnahmen: Interessante Versuche einer nicht lyrischen Dichtung, die sich auf eine kollektive Stimme stützen, finden sich bereits in Fortinis erster Produktion und teilweise in der Lyrik Bassanis. Es handelt sich dennoch um Stimmen, die im poetischen Unterfeld der 50er Jahre marginal bleiben. Zu Quasimodo und Gatto als Beispiele für eine Dichtung, die die lyrische Dimension verlässt und episch wird siehe Catalfamo 2015, der jedoch teilweise eine andere Ausrichtung in Bezug auf die Grenzen der italienischen Literatur nach der *Resistenza* einnimmt.

Die erste Auflage der Sammlung, die kurz vor Strehlers Inszenierung der *Dreigroschenoper* erscheint, ist innerhalb weniger Tage ausverkauft. Dank zahlreicher Nachdrucke wird die 10.000-Marke bald überschritten, was sie zu einem der wichtigsten Erfolge der Reihe und zum meistverkauften poetischen Titel des Verlags macht.

Die Bedeutung dieser Verkaufszahlen wird deutlich, wenn man bedenkt, dass die meisten Gedichtbände in Italien kaum eine Auflage von 1.000 Exemplaren erreichen – mit Ausnahme der prestigeträchtigsten Lyrikreihe Italiens, „Lo Specchio“ des Verlags Mondadori, die teilweise 30.000 Exemplare druckt (z. B. die Werke Montales und des Nobelpreisträgers Quasimodo). Etablierte Dichter wie Pasolini nehmen dabei mit 3.000 Exemplaren eine Sonderstellung ein (vgl. Mencarelli 2011: 81). Was das lyrische Angebot des PSI-nahen Verlags anbelangt, so führt Brechts epischer Stil zu einem Wendepunkt, wobei sich in Italien neue Möglichkeitsräume eröffnen, die Dichter wie Franco Fortini und Elio Pagliarani (und auch, jedoch auf andere Weise, Edoardo Sanguinetis und Pasolini) für sich in Anspruch nehmen werden. Die erste ins Italienische übersetzte Anthologie Brecht’scher Lyrik unterliegt aber auch der Markierung des Verlagshauses und, wie im nächsten Abschnitt untersucht wird, der Übersetzung Fertonanis.

Die Konstruktion eines populären Brecht ist sicherlich auch auf Überschneidungen mit dem sich im Entstehungsprozess befindenden Feld des italienischen Liedes zurückzuführen, das sich vor allem dank der Turiner Gruppe Cantacronache entwickelt, welche heute als Vorreiter der italienischen Liedermacher der 1960er Jahre gilt[10].

Darüber hinaus finden sich viele spezifische Aspekte der Poetik Brechts in der italienischen Rezeption seiner Werke wieder. Brecht nimmt eine vorbürgerliche Sichtweise auf die Lyrik ein: Seine in gewisser Hinsicht „vorkantische“ Perspektive fokussiert nicht das Subjekt und dessen inneren Ausdruck, sie ist vielmehr von der Suche nach der Brauchbarkeit der Literatur und von einer dialektischen Beziehung zwischen Kunst und Wirklichkeit geprägt. Die Lyrik stellt somit ein rhetorisches Mittel dar, das an sich nicht zur Kontemplation und zum subjektiven Ausdruck taugt, sondern vielmehr dazu, die Wirklichkeit auf paradoxe Weise zu gestalten und den Leser aufzurütteln. Die redundanten Muster der Ballade und der Kinderlieder sind den Lesern und den Hörern von Volkslyrik vertraut. In Brechts Lyrik wird den materiellen Aspekten des Alltags und der kreatürlichen Beschaffenheit des Menschen Beachtung geschenkt. Ferner, wie verschiedene Studien zeigen und

10 Diesbezüglich möchte ich auf Spampinato 2022 verweisen.

wie Brecht selbst erläutert, bildet die lutherische Bibel[11] eines der wichtigsten literarischen Modelle zum Verständnis der Dichtung Brechts, aus welcher er nicht nur Bildnisse und Themen aufgreift, um sie dann in einem materialistischen Sinne umzukehren, sondern auch syntaktische und lexikalische Wendungen, sowie eine originelle und experimentelle Auffassung der Parabel – die in seinen Texten zu einer Art Enthüllungsgeschichte wird, die offenbarte hohe Wahrheiten und Volksweisheit vereint. Brecht greift auf die religiöse Dichtung zurück, da ihre Kategorien der breiten Masse vertrauter sind als jene der romantischen Lyrik des 19. Jahrhunderts, denn das Massenpublikum neigt aufgrund seines Habitus und seiner Dispositionen zum ästhetischen Genuss sowie zur Erfassung der kognitiven, verhaltensbezogenen und moralischen Aspekte der Literatur. Brechts Lyrik ist insgesamt praktischer Natur, d. h. an der Praxis und dem Handeln orientiert.

5. Io Bertolt Brecht *und die Markierung Fertonanis*

In den vorherigen Abschnitten wurde thematisiert, wie die Werke des Lyrikers Brecht beim Verlag Avanti Edizioni in den 1950er Jahren und im Kontext der Aufwertung der Volkskultur innerhalb eines Verlagsprojektes zwischen Anthropologie, Politik und Musikwissenschaft erschienen. Roberto Fertonanis *Io Bertolt Brecht* fügt sich perfekt in diesen Rahmen ein und bestimmt ihn wesentlich mit. In der Einleitung wird Brecht von Fertonani als „uno scrittore decisamente impegnato" [ein ausgesprochen engagierter Autor] (Fertonani 1956: 12) vorgestellt; seine Texte verkörpern eine perfekte Synthese aus traditionellen literarischen Elementen und volkstümlichen Aspekten, vor allem jenen der sogenannten „Bänkelsänger", die mit einer primitiven Form der Verfremdung in Verbindung gebracht werden, die später von Brecht weiterentwickelt wird (ebd. 23–24). Als perfekte Ergänzung zum Theater wird seine Dichtung als „poesia epica" definiert, die, ganz im Sinne der Bänkelsänger, auf „individualismo" verzichtet, indem sie „non si propone di commuovere [. . .] ma di narrare degli avvenimenti" [sich nicht hergibt, um Rührung zu erzeugen [. . .], sondern die Ereignisse zu erzählen] (25). Fertonani zitiert den berühmten Aufsatz *Über reimlose Lyrik mit unregelmäßigen Rhythmen* (Brecht 1988–2000, Bd. XXII: 357–364), in dem die Aufmerksamkeit auf den gestischen Rhythmus gerichtet ist. Seine Gedichte, so heißt es weiter in der Einleitung, „sembrano create per la scena" [scheinen für die Bühne geschaffen

11 Vgl. u.a. die berühmte Antwort Brechts auf die Frage eines Journalisten, welches Buch ihn am meisten beeinflusst habe: „Sie werden lachen, die Bibel!" (in: *Die Dame*, Berlin, 1. Oktober 1928), siehe dazu den Klassiker Mayer 1965.

zu sein] (Fertonani 1956: 27). Nichtsdestotrotz wird mehrfach betont, dass dieser Rhythmus „senza abbandonare la forma della ballata rimata e ritmica“ [„ohne die Form des gereimten, rhythmischen Liedes zu verlassen“] zum Einsatz kommt, und dass, „nella sua produzione recente egli è ritornato alle forme di versificazione tradizionale“ [„er in seiner jüngsten Produktion zur Form des traditionellen Reims zurückgekehrt ist“].

In der Auswahl der Texte wird diese Vorliebe für die Ballade noch deutlicher: Fast die Hälfte der Anthologie besteht aus Gedichten nach der Art der frühen Sammlung *Hauspostille* (Brecht 1988–2000, Bd. XI: 37–120), die Fertonani 1964 für Einaudi unter dem Titel *Libro di devozioni domestiche* (Brecht 1964) – in der Einleitung von 1956 noch *Libro di preghiere domestiche* – übersetzten wird. Auf diese erste Anthologie können also durchaus Fertonanis Worte bezogen werden, mit denen er die Einleitung zu *Hauspostille* abschließt:

> La vivacità del Lied e della ballata brechtiani non doveva essere mortificata in una versione interlineare e d’altra parte non si poteva falsare il testo con una ricostruzione arbitraria. Sostituendo l’assonanza o la consonanza alla rima, ma tenendo fermo lo schema metrico originale, si è cercato di riprodurre almeno l’ossatura di questo testo poetico[12] (Fertonani 1964: 9).

Fertonani, Stammübersetzer bei Avanti Edizioni, interpretiert Brecht als Sänger des Volkes, als Weiterentwicklung der deutschen Bänkelsänger und der italienischen, volkstümlichen Geschichtenerzähler: als Stellvertreter jener Dichter, die die „stati d’animo e i problemi che ogni giorno *ci* toccano“ [„Seelenzustände und Probleme, die *uns* jeden Tag betreffen“] zum Ausdruck bringen (*ci* – uns – die erste Person Plural, ein inklusives Wir, das eloquent politisch erscheint). Von daher schreibt er in seiner Einleitung, nachdem er Villon zitiert hat: „Comune a entrambi è un determinato atteggiamento di fronte alla vita, che essi guardano dall’angolo della visuale proprio dell’uomo comune, di chi vive nello strato inferiore di una società divisa in due“ [„Beiden gemeinsam ist eine entschlossene Haltung dem Leben gegenüber, das sie aus der Sicht des gemeinen Mannes in Augenschein nehmen, desjenigen, der

12 „Die Lebendigkeit der Brecht’schen Lieder und Balladen sollte nicht in einer interlinearen Fassung erstarrt werden und andererseits sollte der Text nicht mit einer willkürlichen Rekonstruktion verfälscht werden. Die Assonanz oder den Gleichklang des Reims ersetzend, doch unter Beibehaltung des ursprünglichen Reimschemas ist versucht worden, wenigstens das Skelett dieses poetischen Textes beizubehalten“. Die Übersetzung Fertonanis kann an dieser Stelle nicht detailliert kommentiert werden. Ich möchte daher auf das Kapitel „Traduzioni a confronto: *Io Bertolt Brecht* e *Poesie e canzoni*“ meiner Doktorarbeit (Spampinato 2021) verweisen.

in der unterlegenen Schicht einer zweigeteilten Gesellschaft lebt"] (Fertonani 1956: 20).

An anderer Stelle führt er Brechts Leitsatz an: „Lyrik muß zweifelsohne etwas sein, was man ohne weiteres auf den Gebrauchswert untersuchen können muß. Alle großen Gedichte haben den Wert von Dokumenten" (Brecht 1988–2000, Bd. XVIII: 55; in der Lesart Fertonanis: „la lirica deve essere giudicata sulla base della sua utilità. . . Tutte le grandi poesie hanno il valore di documenti"). Im Gegensatz zum romantischen Dichter, „preoccupato esclusivamente di esporre i suoi abbandoni intimistici" [„ausschließlich darauf bedacht, seine intimen Verlassenheiten aufzudecken"] – „l'artista deve rinunciare al suo individualismo egoistico per mettersi a disposizione della società" [„muss der Künstler seinen egoistischen Individualismus aufgeben, um sich der Gesellschaft zur Verfügung zu stellen"] (ebd. 25). Fertonanis Interpretation geht somit mit dem Bestreben einher, die Wiederentdeckung des immensen, verborgenen Erbes der Volkstraditionen durch die Literatur zu legitimieren, wobei Brecht zum Modell einer tragfähigen sentimentalen Verbindung zwischen Dichtern, Intellektuellen und der Masse erhoben wird.

Bibliographie

Asor Rosa, Alberto (1982): „Lo Stato democratico e i partiti politici", in: *Letteratura italiana*, vol. I, *Il letterato e le istituzioni*, Torino: Einaudi.

Bosio, Gianni (1962): G*iornale di un organizzatore di cultura*, Milano: Avanti!

Bourdieu, Pierre (1998 [1992]): *Les règles de l'art : Genèse et structure du champ littéraire*, Paris: Seuil.

Bourdieu, Pierre (1979): *La distinction : Critique sociale du jugement*, Paris: Minuit.

Brecht, Bertolt (1948): *I tre soldati*, übersetzt von Roberto Leydi, in: *Avanti!*, 2. Dezember.

Brecht, Bertolt (1954): *I giorni della comune*, prefazione di Luciano Lucignani, Milano: Colip.

Brecht, Bertolt (1955): *Sepoltura dell'agitatore*, in *Avanti!*, 18. Mai, 1.

Brecht, Bertolt (1956a): *Io Bertolt Brecht*, a cura di Roberto Fertonani, Milano: Avanti!

Brecht, Bertolt (1956b): *La canzone della ruota*, in: *Avanti!*, 29. Januar.

Brecht, Bertolt (1964): *Libro di devozioni domestiche*, a cura di Roberto Fertonani, Torino: Einaudi.

Brecht, Bertolt (1988–2000): *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, hrsg. von Werner Hecht et al., Frankfurt am Main/Berlin und Weimar: Suhrkamp/Aufbau-Verlag, 30 Bde.

Catalfamo, Antonio (2015): „Letteratura e Resistenza: riflessioni critiche", in: *Revista de la Sociedad Española des Italianistas*, 11, 2015, 51–67.

Chiarini, Paolo (1959): *Bertolt Brecht*, Bari: Laterza.

Dei, Marcello (1998): *La scuola in Italia*, Bologna: il Mulino.

De Chiara, Ghigo (1966): „La sua lezione: bisogna amare la verità qualunque sia il prezzo“, in: *Avanti!*, 14. August, 7.
De Martino, Ernesto (2002): *Furore simbolo valore*, Milano: Feltrinelli.
Ferroni, Giulio (1995): *Storia della letteratura italiana. Il Novecento*, Torino: Einaudi.
Fertonani, Roberto (1956): *Prefazione*, in: Brecht, Bertolt (1956a)
Fertonani, Roberto (1964): *Prefazione,* in: Brecht, Bertolt (1964)
Fofi, Goffredo (2009 [1963]), *L'immigrazione meridionale a Torino*, Torino: Aragno
Fortini, Franco (2003): *Lukács in Italia*, in: Id., *Saggi ed epigrammi*, Milano: Mondadori.
Galli della Loggia, Ernesto (1976): *Ideologie, classi e costume*, in Castronovo, Valerio (a cura di), *L'italia contemporanea. 1945–1975*, Torino: Einaudi.
Gramsci, Antonio (2010): *Il Risorgimento e l'Unità d'Italia*, Roma: Donzelli.
Grassi P. 1945. *Teatro del popolo*, „Avanti!“, 30. April 1945.
Haug, Wolfgang Fritz (2006): *Philosophieren mit Brecht und Gramsci*, Hamburg: Argument.
Haug, Wolfgang Fritz (2007): *Philosophizing with Marx, Gramsci, and Brecht*, in: *boundary 2*, 34 (3), 2007, 143–160.
Hikmet, Nazim (1958): *Poesie*, a cura di Franco De Poli, Milano: Avanti!
Hirschmann, Albert O. (1967): *Development Projects Observed*, Washington D. C.: Brookings Institution.
Hughes, Langston (1960): *Io sono un negro*, a cura di Stefania Piccinato, Milano: Avanti!
Mayer, Hans (1965): *Brecht und die Tradition*, München: DTV.
Mencarelli, Paola (2011): *Libro e mondo popolare. Le Edizioni Avanti! di Gianni Bosio 1953–1964*, Milano: Biblion.
Meneghetti, Egidio (1961): *La partigiana nuda*, Milano: Avanti!
Murialdi, Paolo (1974): *La stampa italiana del dopoguerra 1943–1972*, Roma/Bari: Laterza.
Pascutto, Romano (1963): *Storia de Nane*, Milano: Avanti!
Recupero, Nino et. al. (1974) (a cura di): *La polemica Vittorini-Togliatti e la linea del PCI nel '45–47,* Milano: Lavoro liberato.
Sandburg, Carl (1961): *Chicago*, a cura di Franco De Poli, Milano: Avanti!
Sani, Roberto (2003): *Maestri e istruzione popolare in Italia tra Otto e Novecento*, Milano: Vita e Pensiero.
Schneider, Jane (2020 [1998]) (ed.): *Italy's „Southern Question“. Orientalism in One Country*, New York: Routledge.
Sereni, Emilio (1949): *Scienza, marxismo, cultura*, Roma: Le Edizioni Sociali.
Spampinato, Salvatore (2021): *La ricezione di Brecht e la poesia italiana del Secondo Novecento*, relatore Roberto Gilodi, Università degli Studi di Torino.
Spampinato, Salvatore (2022): „Contro la ‚musica gastronomica'. Il modello brechtiano, i Cantacronache e la canzone popolare in Italia“, in: *Allegoria*, 85, 2022, im Erscheinen.
Vaptsarov, Nikola (1957): *Non chiudere la porta*, a cura di Mario De Micheli, Milano: Avanti!.
Villari, Rosario (1974) (a cura di): *Il Sud nella Storia d'Italia*, Roma/Bari: Laterza, 2 Bde.

Der deutsche Pasolini: Ein Sonderfall[1]

Luca Zenobi (L'Aquila)

„Das Theater ist gerade dabei, Heiner Müller zu verwerten. Wenn es sich nicht für dessen Ausverkauf, sondern auch für seine Wurzeln interessiert, sollte es Pasolinis *Orgie* und *Pylades* nicht länger übersehen. Ein Taschenbuch-Tipp – auch für Dramaturgen“ (Schödel 1985). 1985 wurde dieser Artikel geschrieben, in dem das Theater Pasolinis als Hauptquelle für die postdramatischen Stücke Heiner Müllers angesehen wird. In einer drei Jahre später erschienenen Rezension zweier, in Düsseldorf inszenierter Theaterstücke wird die Theaterarbeit Pasolinis in einen ähnlichen Rahmenkontext gesetzt: „Denn schon seit Jean Genets *Zofen* sind wir in orgiastische Szenarien bestens eingeweiht. Mit Kenntnissen der Werke Genets, de Sades, Laclos' haben sich auch die Theater bis zu den Bestialitäten in Heiner Müllers *Quartett* vorgekämpft – , jeder Biß ein Denkmal'“ (Schnödel 1988).

Inwiefern diese Thesen entweder als bloße Suggestionen oder als wohl begründete Interpretationen einzuschätzen sind, bleibt eine offene Frage, die im Folgenden mit Hilfe eines Überblicks über den deutsch-italienischen Kulturtransfer in den achtziger und neunziger Jahren beantwortet werden soll. Zwei Elemente dieser in der Wochenzeitung *Die Zeit* erschienenen Rezensionen verdienen eine genauere Betrachtung. Zuerst soll hier ein kurzer Überblick über die Rezeption Pasolinis in Deutschland gegeben werden: Als im Jahr 1984 der Fischer-Verlag die theatralischen Arbeiten Pasolinis in deutscher Übersetzung veröffentlicht, ist der italienische Autor in Deutschland fast nur für seine Filme (Lucci 2015: 89–90) und seine polemischen Schriften bekannt[2]. Sowohl die Romane als auch die Lyrik und die Dramen sind dem deutschsprachigen Publikum damals noch kaum zugänglich, obwohl einige von ihnen Anfang der 1960er Jahre unmittelbar nach ihrem Erscheinen ins Deutsche übersetzt werden. Zunächst ist es die öffentliche Figur Pasolinis, die in der BRD im Vordergrund steht. Die (akademische) Rezeption des

1 Für ihre Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft schulde ich Frau Dr. Kristin Schulz, Leiterin des Heiner Müller Archivs Transitraum in Berlin, meine tiefe Dankbarkeit; bei Peter Kammerer bedanke ich mich für seine Empfehlungen, seine Hinweise und für die Möglichkeit, die er mir gewährt hat, seinen Aufsatz im Druck zu lesen.

2 Über Pasolinis Rezeption in Deutschland vgl. u.a. Collini 1983: 231–238; Heymann 1996: 32–37; Haustedt 1998: 201–215; Zenobi 2020: 211–220.

literarischen Werks setzt mit fast dreißig Jahren Verzögerung ein. Der Literaturwissenschaftler Bernhard Groß hat mit seiner 2008 erschienenen Untersuchung *Figurationen des Sprechens* die erste deutschsprachige Monografie zu Pasolini verfasst, die hauptsächlich sein literarisches Werk in den Blick nimmt[3]. „Bis in die Mitte der neunziger Jahre", führt Groß in einem Radiointerview aus,

> gibt es eigentlich eine sehr kleine, aber doch rege Auseinandersetzung mit Pasolini, die aber die Leute betrifft, die seiner Generation sind, die Achtundsechziger, die von dieser ersten unmittelbar agitatorischen politischen Beschäftigung mit Pasolini sich mehr und mehr über die Filme auch mit der Literatur beschäftigt haben, es liegt natürlich ganz, ganz vehement daran, dass es, Anfang der Neunziger die erste Übersetzung von *Ragazzi di Vita* gab, Wagenbach gehört zu denen, die mit viel Aufwand auch die Übersetzungen der Romane gemacht haben. (Meyer-Krahmer/Straub 2009: o. S.)

In den siebziger Jahren, als die *Freibeuterschriften* zum ersten Mal ins Deutsche übersetzt werden, rücken Pasolinis polemische Zeitungsartikel durch eine ideologisch orientierte Lektüre in ein falsches Licht. Ziel der deutschen Intellektuellen, Herausgeber und Verleger, die sich um Pasolinis Rezeption bemühen, ist die Erschaffung einer Ikone: Der Dichter als roter Korsar und als Freibeuter soll für deutsche Schriftsteller, Künstler und Denker ein Modell sein. Viele Aspekte im Werk Pasolinis, viele seiner ideologischen Stellungnahmen werden massiv manipuliert, um eine attraktive ikonische Figur zu erzeugen oder zu erfinden, die sich die deutsche Kulturlandschaft herbeisehnt, nämlich einen Gesellschafts- und Kulturkritiker, sogar einen „Besessenen", den Propheten einer bevorstehenden – nicht nur kulturellen – Revolution der Armen. Von erheblichem Interesse ist in diesem Kontext, Pasolini den deutschen Intellektuellen gegenüberzustellen: „Pasolini war ein Besessener, der die Sünden und Laster unserer Epoche auf sich genommen hat, um deren angebliche Normalität als kriminellen Wahn zu entlarven, ein Poète maudit vom Schlage Antonin Artauds, neben dem unsere angepaßten Intellektuellen sich wie brave Schuljungen ausnehmen" (Buch 1979: 79).

Die Rolle, die Pasolini in dieser Phase der deutschen Kulturgeschichte als romantische Ikone spielt, sollte die Lücke in einer Gesellschaft schließen, die einen engagierten, nonkonformistischen Intellektuellen brauchte, eine Figur, die auch durch bzw. vor allem durch Skandale eine politische Diskussion in

3 Eine auf Deutsch verfasste Monografie von Jutta Linder – Dozentin für deutsche Literatur in einer italienischen Universität – mit dem Titel *Pasolini als Dramatiker* ist 1981 beim Verlag Peter Lang erschienen, hat aber kaum Resonanz in der akademischen Debatte gefunden.

der Öffentlichkeit beleben kann. Bernhard Groß hat diese besondere Rezeptionsweise mit folgenden Worten beschrieben:

> Bekannt geworden ist er in Deutschland als jemand mit Zivilcourage, in dem Sinne, als der eingreifende Künstler, der unmittelbar im politischen Tagesgeschehen engagierte Künstler, der über diese Zeitungskolumnen, die er seit Ende der sechziger Jahre, Anfang der siebziger Jahre geschrieben hat, die dann auch relativ bald nach seinem Tod auch hier in Deutschland, also 79 oder 80 sind die erschienen, und haben ihn über den Cineastenkreis hinaus tatsächlich bekannt gemacht und wahnsinnige Kontroversen ausgelöst, und diese Art von unmittelbarem Eingreifen hat ihn so berühmt gemacht als Vorbild hier für die Linke, wie man als Kulturschaffender unmittelbar in der Gesellschaft wirken kann. (Meyer-Krahmer/Straub 2009: o. S.)

Trotz seiner dezidiert linken politischen Orientierung – oder vielleicht gerade deswegen? – war in der DDR dagegen die Veröffentlichung von Pasolinis Werken sehr problematisch. 1968 erschien beim Verlag Volk & Welt der ‚ungefährliche', von Hans-Otte Dill übersetzte Roman *Der Traum von einer Sache*; 1971 werden einige von Günter Kunert ins Deutsche übertragene Gedichte in eine Anthologie des Aufbau-Verlags aufgenommen, die noch 2014 als „una delle più solide" (Borio 2014) – eine der solidesten – definiert wird. Pathos und „Suche nach dem Volk, als Sehnsucht, eins zu werden mit ihm" (Wolter 1971: 33), werden von der Herausgeberin Christine Wolter als bestimmende Merkmale von Pasolinis Lyrik bezeichnet; der italienische Dichter habe eine formale Lösung zu den vielfältigen Antithesen seiner Poesie gefunden, und zwar „in der Erkenntnis, daß der Wandel der Welt [. . .] schmerzhaft und notwendig ist" (Wolter 1971: 33–34). Heidi Brang war in den achtziger Jahren Lektorin beim selben Ostberliner Verlag und im Jahr 1983 verantwortlich für die Herausgabe von *Teorema*, dem von Heinz Riedt übersetzten Roman, der bereits 1971 bei Piper in Westdeutschland veröffentlicht worden war. „Pasolinis Filme in der DDR waren schier undenkbar, natürlich. Weil es ein ganz anderes Medium war, weil es ganz noch andere Gesetze hatte, einen Film herauszubringen als ein Buch. Filme herauszubringen war undenkbar, aber Bücher gingen", erzählt sie, und fügt hinzu:

> Pasolini war zumindest mal geadelt, dass er zwei Romane geschrieben hatte, die man schon in der DDR in den späten 60er Jahren veröffentlichen konnte. Das heißt, sie mussten gut ausgehen, sie mussten von Dingen handeln, die im Sozialismus für die Menschen – das war ja in den Sechzigern noch viel schlimmer als später in den Achtzigern – dass sie wirklich etwas erzählen mussten, was für die Menschen in der DDR, eine gewisse, nicht gerade Gültigkeit, aber doch irgendwas Lehrhaftes haben sollte. Das hatten die ja zum Glück. Viel schlimmer war, und das Schicksal ist ja Pasolini in der DDR erspart geblieben, einen lebenden Autor zu haben, der sich auch noch zu aktuellen politischen

> Geschehen geäußert hat. Das war viel gefährlicher. Also ein Buch im Druck zu haben, und der Autor lebt, und plötzlich sagt der was, was ihn schlicht zur *persona non grata* machen würde. Also, wenn er nicht tot gewesen wäre, hätte ich ihn vermutlich auch nicht drucken können. Und der Index für die Beliebtheit eines Autors in der DDR war, um wie viel ist er überzeichnet, also zehnfache, hundertfache. *Teorema*, das ist ja mein einziger Pasolini, den ich gemacht habe als Buchtitel, weiß ich nicht, wie alle im Spektrum, 18.000 oder 20.000 Auflage und 200.000 vorbestellt. (Meyer-Krahmer/Straub 2009: o. S.)

In der DDR sollte man deswegen noch mehr als in der BRD fast ausschließlich von einer nachträglichen, verspäteten, posthumen Rezeption Pasolinis sprechen, wobei hier die Filme keine Verbreitung hatten – zumindest nicht durch offizielle Kanäle.

Nach diesem kurzen historischen Resümee sind noch einige Überlegungen in Beziehung auf einen anderen Aspekt hinzuzufügen, den die am Anfang erwähnten Rezensionen in den Vordergrund rücken, nämlich die enge Beziehung zwischen der dramaturgischen Sprache Pasolinis und jener Heiner Müllers. Im Jahr 1985, als der erste Artikel erscheint, kennt Heiner Müller das theatralische Werk Pasolinis kaum (oder überhaupt nicht). Der Fall Pasolini-Müller, so könnte man diese besondere Rezeptionsphase nennen, zeigt aus verschiedenen Blickpunkten interessante kulturgeschichtliche Elemente, vor allem weil dem deutschen Dramatiker die erste, gewaltige Pasolini-Welle in Deutschland Ende der siebziger Jahre völlig fremd geblieben war. Wichtige und bedeutende Eigenschaften im Hinblick auf die Müller-Pasolini-Beziehung kann man erkennen, wenn man gleichsam *ex negativo* die Rolle analysiert, die Hans Magnus Enzensberger für die Rezeption Pasolinis in Deutschland spielte. Die Aspekte, die in Enzensbergers Interpretation hervorgehoben werden, stimmen mit der Pasolini-Ikone der siebziger Jahre überein: „Il pirata romantico“ – so wird ein im Jahr 2005 in der italienischen Wochenzeitschrift *L'Espresso* erschienenes Interview betitelt, in der der deutsche Dichter die ganze Pasolini-Rezeption in folgender synthetischer Form zusammenfasst: „Pasolini ha creduto come pochi altri in Italia alla funzione politica, cioè pubblica del poeta. Oggi ci siamo liberati di questi due estremi pesi, sia sociali che politici, della poesia: siamo più liberi di Pasolini, e più leggeri nel nostro mestiere“. Ferner: „È stato un polemista micidiale, irriverente, un pirata. Incredibile quello che riusciva a dire nei suoi interventi così politicamente scorretti: infilarsi nella mente dei poliziotti nel periodo della contestazione di massa era allora una cosa da vero coraggioso corsaro“ (Vastano 2005: 155)[4]. Pasolini wird erneut als Korsar und

4 „Pasolini glaubte wie kaum ein anderer in Italien an die politische, das heißt öffentliche Funktion des Dichters. Heute haben wir uns von diesen beiden enormen sozialen und politischen Lasten für die Poesie entledigt: Wir sind freier als Pasolini und unbeschwerter

Weissager bezeichnet, der skandalträchtige Pasolini steht im Mittelpunkt der Charakterisierung, die hier Enzensberger vornimmt. Er sei der letzte Vertreter einer Konzeption vom Dichter als heiligem Vermittler, so wie sie Autoren wie Hölderlin und Celan in Deutschland verkörpert haben. Den Marxismus aber habe er in einer gewissen Weise missverstanden, indem er die moderne Technik und die modernen Wissenschaften nicht als Ausdruck eines Fortschritts in den Produktionsmitteln, sondern nur als Instrumente eines endgültigen Völkermordes angesehen habe. Pasolinis gesellschaftskritische und poetische Tätigkeit seien durch den Drang gekennzeichnet, ein verlorenes Paradies und eine verlorene Sprache wiederzufinden: Ein regressiver Denker und Intellektueller – so die Einschätzung des progressiven Aufklärers Enzensberger.

Heiner Müllers Beziehung zu dem italienischen Autor entwickelt sich in eine völlig andere Richtung und aus einer komplexeren Perspektive. Wie schon gesagt, blieb Müller der romantische Freibeuter Pasolini völlig unbekannt. Dessen Film *Medea* wird als Quelle für sein 1982 entstandenes Stück über Medea nicht einmal erwähnt, obwohl das Werk in Deutschland (Westdeutschland) gegen Ende der siebziger Jahre einen starken Anklang gefunden hatte, vor allem weil Maria Callas in diesem Film die Hauptrolle spielte[5]. In einem 1988 in der Zeitschrift *Sipario* veröffentlichten Gespräch mit Flavia Foradini – *Für ein Theater, das an Geschichte glaubt*, so lautet der Titel – bezeichnet Heiner Müller Pasolini als „nicht nur einfach den bedeutendsten Autor Italiens in den letzten Jahrzehnten", sondern auch als „den wichtigsten Künstler" schlechthin „in diesem Land" (Müller 2008b: 332–333). Noch beeindruckender wird diese Stellungnahme, wenn man die folgenden Sätze liest, in denen der Name Beckett fällt, wobei dessen Theater indirekt, aber eindeutig mit Pasolinis Positionen verglichen wird und als Gegenbild erscheint. Müller distanziert sich von der theatralischen Welt des englischen Autors: Eine geschichtslose Welt sowie geschichtslose Figuren kennzeichneten die Texte Becketts, die durch die deutsche Übersetzung sogar mehr Tiefe als im Original bekommen hätten.

In Müllers Bibliothek liegen verschiedene Bände von und über Pasolini. Keiner dieser Bände enthält eines seiner Theaterstücke, es handelt sich um drei italienische Ausgaben von Pasolinis Schriften und Zeitungsartikeln (*Il*

in unserem Beruf." „Er war ein erbarmungsloser, frecher Polemiker, ein Pirat. Unglaublich, was er in seinen politisch unkorrekten Reden zu sagen vermochte: sich in der Zeit der Massenproteste in die Gedanken der Polizisten hineinzuversetzen, das war damals eines echten, mutigen Korsaren würdig" (Übers. LZ.).

5 „Aber ich habe das *Medea*-Stück schon vorher geschrieben, bevor ich den Film gesehen habe" (Müller 2008a: 534).

caos, *Le belle bandiere*, *Lettere luterane* – Heiner Müller konnte allerdings kein italienisch), eine deutsche Version von *Petrolio*, den letzten Roman, und dann noch acht Bände, darunter Gedichte, Interviews in einer englischen Übersetzung, zwei Filmdrehbücher (*Große Vögel, kleine Vögel* und *Oedipus Rex*, englische Version), Briefe und einen Ausstellungskatalog über Pasolinis Filme[6]. Keine Anmerkungen oder Unterstreichungen sind auf den Seiten dieser Bände zu finden, eine einzige sehr kurze Notiz, deren Bedeutung nur schwer zu verstehen ist, steht auf der Rückseite der italienischen Ausgabe von *Il caos*: „TV Titus I (‚Übertragung')". Ob Heiner Müller eine Fernsehfassung seines Stückes plante und ob diese irgendeine Beziehung zu Pasolinis Schriften hatte, muss im Bereich der (schwachen) Hypothesen bleiben. Allerdings beschäftigten sich sowohl Heiner Müllers *Anatomie Titus Fall of Rome* als auch die Artikel, die Pasolini vor 1970 für die Zeitung *Il tempo* schrieb, mit dem Terrorismus, nicht nur als kriminellem Phänomen, sondern vielmehr als ideologischer und sozialer Kategorie, als Ausgangspunkt für eine kapitalistische Konsumgesellschaft[7].

Um Müllers Urteil über Pasolinis Rang als Künstler und Denker aus einer angemessenen Perspektive zu untersuchen, ist es wichtig, einige Daten zu berücksichtigen: Erst nach dem Mauerfall sind häufigere Hinweise auf Pasolinis Werke sowie auf seine Figur in den Texten Müllers zu finden, bis zu einer regelrechten Identifizierung mit ihm in den neunziger Jahren, als sich Müller dem eigenen Tod nah fühlt. Dieser Prozess findet einen Höhepunkt im Jahr 1994: Als Intendant des Berliner Ensemble organisiert Müller an seinem fünfundsechzigsten Geburtstag eine Veranstaltung zum Thema Pasolini: Nach der Vorführung von *La ricotta* lesen Laura Betti und Heiner Müller selbst einige Gedichte Pasolinis auf Italienisch und Deutsch vor. Im selben Jahr wird das Heft 11 der *Drucksache*, der Zeitschrift des Berliner Ensembles, Pasolini gewidmet. Zwei Aspekte sind von besonderem Interesse in dieser Nummer: einerseits die Übersetzung einer Lyrik, *Profezia* (Müller 1994: 452–458*)*, die ab 1991 eine Art Obsession für Müller darstellt[8]; andererseits die Thematik des Todes, die allen veröffentlichten lyrischen Texten Pasolinis und Müllers gemeinsam ist, und ein einzigartiges ikonographisches Pendant bekommt: Abbildungen der zwei Bronzi di Riace (Müller 1994: 430–431) und von Pasolinis Leichnam (Müller 1994: 466–467) begleiten die Gedichte. Diese sonderbare Gegenüberstellung findet ihre thematische Rechtfertigung in dem Motiv der fehlenden Augen. Sowohl die Bronzestatuen als auch der tote Körper sind gleichsam blinde Figuren, die in einem

6 Eine kürzere Liste findet sich in Bronzini 2020: 273.

7 Ein moralistischer und ideologischer Terrorismus ist für Pasolini ein klares Symptom des bürgerlichen Bösen. Vgl. Pasolini 2015: 11.

8 Vgl. darüber Kammerer i.D.

irritierenden Kontrast zu Alì mit den blauen Augen stehen, der die Hauptfigur von *Prophezeia* ist. Peter Kammerer erinnert sich folgendermaßen: „Müller ist fasziniert von den Fotos des toten Pasolini, Polizeiaufnahmen, die Laura Betti besorgt hat. Als Kontrapunkt und Hommage an Pasolinis Süden kommen Bilder der unweit von Taormina in der Meerenge von Messina gefundenen Bronzen von Riace hinzu. Müller hatte sie 1981 in Florenz gesehen und als Schock empfunden“ (Kammerer i. D.). Während Pasolini als Figur, die „in einem Riß“ (Müller 2008b: 332) lebte, empfunden wird, stellen die zwei Bronzestatuen eine verlorene, harmonische Einheit dar, „denn es gibt in diesen Figuren keinen Bruch. In ihnen ist eine Einheit von Kraft und Schönheit [. . .]. Vielleicht hat das etwas mit Sehnsucht zu tun, mit der Sehnsucht nach der verlorenen Einheit von Kunst und Leben“ (Müller 2008b: 365).

Pasolini selbst hatte seine Lyrik *Profezia*, die mit einer utopischen Eroberung des zivilisierten Westens durch die Letzten der Welt endet, als falsch zurückgewiesen, weil sein Thema durch die 68er-Studentenbewegung modisch geworden war: Auch die ausdrucksvollen Bauern aus Afrika oder aus Indien, meinte Pasolini in einem Interview, müssen in diesem sozialen Kontext zu Spießbürgern werden (Pasolini 1999: 1642–1644). Die Träger der „Keime der alten Geschichte“ – so Pasolini in *Prophezeiung* (Müller 1994: 456) – werden zuerst zu historischen und dann zu bürgerlichen Menschen, die blauen Augen Alìs werden von einer undifferenzierten und in der Masse aufgehenden Gesellschaft gefressen; das Ende der Geschichte – die Wiedervereinigung für Heiner Müller, die postfaschistische und kapitalistische italienische Massengesellschaft für Pasolini – bedeutet auch den Tod der Utopie. Die dritte Welt als mögliche Quelle einer palingenetischen Erneuerung des westlichen Kapitalismus ist in dieser Perspektive als das wichtigste Element zu betrachten, das die Rezeption Pasolinis in der letzten Phase von Heiner Müllers Tätigkeit kennzeichnet. Müller hat dies viel besser als andere Intellektuelle seiner Zeit gesehen. Schon 1981, in einem Gesprächsprotokoll mit dem Titel *Mich interessiert der Fall Althusser*, hatte sich Müller folgendermaßen ausgedrückt: „In den Industriestaaten entstehen immer mehr Enklaven der dritten Welt. Dass Westberlin die drittgrößte türkische Stadt ist, das finde ich ungeheuer wichtig. Deshalb ist das Sich-Beziehen auf die dritte Welt [. . .] überhaupt nicht romantisch. Die dritte Welt ist ja nicht nur in Afrika und Lateinamerika, die entsteht in Zürich und in Berlin und in Hamburg, so wie zunächst in New York und Italien“ (Müller 2005: 244). Im selben Gespräch erwähnt Müller Pasolini als Teil jenes Hamlet-Komplexes, der seine Reflexion über die Beziehung zwischen Künstler und Gesellschaft ständig geprägt hatte. Eine solche Vision, die einer romantischen, sehnsüchtigen Nostalgie nach einer prähistorischen Welt keinen Platz lässt, stimmt mit der Vorstellung der dritten Welt Pasolinis überein, dessen Perspektive alles andere als ein bloßer Fluchtversuch aus dem gegenwärtigen Italien war, so wie sie Peter Kammerer

1977 definierte[9]. Sowohl für Pasolini als auch für Müller führt der Themenkomplex „Dritte Welt – Geschichte – Utopie“ zu einer Analyse und Kritik der postindustriellen Gesellschaft und deren Kultur. Das Motiv ‚Augenverlust‘ als Symbol für das Scheitern, den Untergang und den Tod der Utopie, das Müller zum Beispiel auch in den Schlusssequenzen in Pasolinis letztem Film, *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, finden konnte, stammt eigentlich schon aus den siebziger Jahren: „Ich kann sie ohne Augen sehen – Genosse. Die roten Fahnen – Über Rhein und Ruhr“, prophezeit die Hure in der letzten Szene von *Germania Tod in Berlin* (Müller 2001: 377), wobei sie Worte wiederholt, die der junge Maurer ihr souffliert, während der an Krebs sterbende Hilse überzeugt ist, sie sei die wiederauferstandene Rosa Luxemburg. Die Revolution ist nur als blinde Täuschung oder als falsche Einbildung vorstellbar, danach können nur blinde Menschen streben, genauso wie der sterbende und von der Sorge geblendete Faust eine neue Generation von Menschen zu sehen wähnte, während die Lemuren sein Grab gruben (*Faust II,* 11495–11510).

Die Hypothese einer engen, direkten Beziehung zwischen dem Theater Pasolinis und den Stücken Müllers scheint eher Suggestion als realer Tatbestand zu sein. Liest man die Rezension der Uraufführung von *Affabulazione* am Theater am Turm in Frankfurt (Schubert 1983), scheint die ästhetische Perspektive dieses Textes und seiner Inszenierung mit Müllers Theaterwelt nicht viel zu tun zu haben. Dabei wäre es wichtig, eine bestimmte intermediale Dimension hervorzuheben, die das Werk – das theatralische eingeschlossen – der beiden Autoren kennzeichnet. In seiner am Anfang dieses Aufsatzes erwähnten Monografie hat Bernhard Groß die Intermedialität in Pasolinis Arbeit folgenderweise definiert: Sie „beschreibt [. . .] die Auseinandersetzung mit der Frage, was darstellbar, was sichtbar, was denkbar und artikulierbar ist in einer per se heterogenen Welt, als eine Frage, die sich nur im Wechselverhältnis der Künste und Medien beantworten läßt“ (Groß 2008: 15). Von erheblichem Interesse ist außerdem die Auseinandersetzung mit dem Thema der Positionierung des Intellektuellen innerhalb einer Gesellschaft, die seine Rolle als führende Figur nicht mehr anerkennt. In seinen letzten Jahren hatte

9 Schon 1975 hatte Kammerer in einem sehr kritischen Artikel Pasolini und seine ideologische Welt so beschrieben: „Ein verzweifelter bürgerlicher Intellektueller beginnt die ‚Mutation‘ der bürgerlichen Kultur in eine völkerfressende Zivilisationsmaschine zu erkennen und flieht in reaktionärer Ausweglosigkeit in die Vergangenheit. Er beginnt die (kommunistische pk) Partei zu hassen, die ihm aus seiner existentiellen Krise keinen anderen Ausweg zu bieten scheint als Fortschrittsglauben und Technokratie“ (Kammerer 2015: 90). Zehn Jahre später wird Kammerer seine Meinung ändern, und gerade deswegen enthalten in der Perspektive von Rezeption und Kulturtransfer seine Erzählung und seine eigene Arbeit über Pasolini, über Müller und über die Beziehungen zwischen den beiden Schriftstellern einige besonders interessante und bedeutende Elemente, vor allem in Hinsicht auf den Komplex Geschichte-Ideologie-Kultur.

Pasolini von einem Versagen gesprochen, er wollte nicht mehr kämpfen und endlich das Nicht-Akzeptierbare akzeptieren. Der Künstler, fährt Pasolini fort, muss sich dieser historischen Situation anpassen, seine Sprache vereinfachen und sie mit aktuellen Ereignissen verknüpfen, da der Zusammenbruch der Gegenwart auch jenen der Vergangenheit impliziert[10]. Es sind die ästhetischen Voraussetzungen seines letzten Filmes *Salò*. Einzig Heiner Müller hat in Deutschland genau diese ‚Wende' gespürt und in einer gewissen Form auch persönlich erlebt: „Gestern habe ich Teorema gesehn / ICH BIN GESTORBEN FÜR DIESE GESELLSCHAFT" (Müller 1998: 321). Sein Interesse für Pasolini hat er selbst auf diesen bestimmten tragischen (hamletischen) Zustand zurückgeführt: „Althusser interessiert mich, wie mich Pasolini interessiert, der Fall Pasolini, oder, das klingt zunächst gewiss merkwürdig, der Fall Gründgens – das Versagen von Intellektuellen in bestimmten historischen Phasen, das vielleicht notwendige Versagen von Intellektuellen. [. . .] Ein stellvertretendes Versagen" (Müller 2005: 241).

Bibliographie

Borio, Maria (2014): „Federico Italiano e Michael Krüger – Come è letta la poesia italiana all'estero /3", in: nuoviargomenti.net, 4 maggio, http://www.nuoviargomenti.net/poesie/federico-italiano-e-michael-kruger-come-e-letta-la-poesia-italiana-allestero-3/ (25.11.2021).

Bronzini, Benedetta (2020): *Dare forma al silenzio. Heiner Müller e Pier Paolo Pasolini artisti dell'intervista*, Pisa: Pacini.

Buch, Hans Christoph (1979): „Der rote Korsar", in: *Der Spiegel*, 1: 77–79.

Collini, Patrizio (1983): „Il consumo di Pasolini in Germania", in: *Belfagor*, 38: 231–238.

Groß, Bernhard (2008): *Pier Paolo Pasolini: Figurationen des Sprechens*, Berlin: Vorwerk 8.

Haustedt, Birgit (1998): „Die Fremdheit Pasolinis – Zur Rezeption seines Werkes in Deutschland 1975 – 1995", in: Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (Hg.): *Zwischen Kontinuität und Rekonstruktion. Kulturtransfer zwischen Deutschland und Italien nach 1945*, Tübingen: Niemeyer, 201–216.

Heymann, Sabine (1996): „Der Tod eines Dichters. Auch nach zwanzig Jahren ist der Mord an Pier Paolo Pasolini für die Italiener ein Trauma – gleichzeitig wird der Autor und Filmregisseur fürs Theater entdeckt. Eine Bestandaufnahme", in: *Theater heute*, 11: 32–37.

10 Der Artikel *Abiura dalla Trilogia della vita* wurde 1975 zum ersten Mal im *Corriere della Sera* veröffentlicht und ein Jahr später in den *Lutherischen Briefen* (Müller besaß den Text in seiner italienischen Fassung). Vgl. Pasolini 1999: 599–603.

Kammerer, Peter (i. D.): *Heiner Müller und Pier Paolo Pasolini*, im Druck.
Lucci, Antonio (2015): „Pasolini e la Germania. Intervista a Peter Kammerer“, in: *Lo Sguardo. Rivista di filosofia*, 19.3: 89–96.
Meyer-Krahmer, Benjamin / Straub, Johanna (2009): *Aus dem Laboratorium. Pier Paolo Pasolini als Schriftsteller zwischen Engagement und Romantik*, Transkription einer Radiosendung, 15.9: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwjp1sLVwLT0AhUPhf0HHTUyCTgQFnoECAQQAQ&url=https%3A%2F%2Fwww.deutschlandfunkkultur.de%2Fmanuskript-aus-dem-laboratorium-txt.media.8c0d43ce40c21d88061ea1a0c43e691a.txt&usg=AOvVaw1h4Tyvx0iOhr8YFv5oRl5y (18.08.2021).
Müller, Heiner (1994): *Drucksache*, 11.
Müller, Heiner (1998): *Die Gedichte*, (*Werke*, Bd. 1), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Müller, Heiner (2001): *Die Stücke 2*, (*Werke*, Bd. 4), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Müller, Heiner (2005): *Schriften*, (*Werke*, Bd. 8), Frankfurt a M.: Suhrkamp.
Müller, Heiner (2008a): *Gespräche 1*, (*Werke*, Bd. 10), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Müller, Heiner (2008b): *Gespräche 2*, (*Werke*, Bd. 11), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
Pasolini, Pier Paolo (1999): *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti e Silvia De Laude, Milano: Mondadori.
Pasolini, Pier Paolo (2015): *Il caos*, Milano: Garzanti.
Schnödel, Helmut (1988): „Friede schlimmer als Krieg“, in: *Die Zeit*, 9, 26. Februar.
Schödel, Helmut (1985): „Pier Paolo Pasolini: Vier Stücke, in: *Die Zeit*, 6, 1. Februar.
Schubert, Rolf H. (1983): „Väter und Söhne. Ein Stück von Pasolini als deutsche Erstaufführung im TAT“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 30. Mai: 30.
Vastano, Stefano (2005): „Il pirata romantico“, in: *L'Espresso*, 21.10: 152–158.
Wolter, Christine (1971) (Hg.): *Italienische Lyrik des 20. Jahrhunderts*, Berlin/Weimar: Aufbau.
Zenobi, Luca (2020): „Pier Paolo Pasolini e la critica della civiltà nella ricezione tedesca“, in Ders., *Tutti i vestiti della verità. Letteratura e cultura tedesche tra Settecento e Novecento*, Modena: Mucchi: 201–220.

Jenseits der Germanistik. Vermittlungen des deutschen Gegenwartsromans in Italien in den 2000ern[1]

Barbara Julieta Bellini (Dresden)

1. Einleitung

Die deutschsprachige Gegenwartsliteratur verfügt über eine reiche Produktion, die unterschiedlichste Perspektiven für die literaturwissenschaftliche Forschung eröffnet: Die Analysen verschiedenster Thematiken, Schreibweisen, Vereinigungen von Autoren oder auch von Verlagsangeboten und Sammlungen können gewisse Tendenzen der Literatur der Gegenwart auf Deutsch aufdecken und somit einen Einblick in die Produktion des literarischen Feldes bieten. In diesem Beitrag, der einige Ergebnisse einer vorangegangenen Dissertation (Bellini 2021) aufgreift, wird dagegen ein anderer Blickwinkel angenommen, um zu verstehen, welches Bild der Gegenwartsliteratur – und in diesem Zusammenhang insbesondere des deutschsprachigen Romans – in dem Feld der übersetzten Literatur Italiens entsteht. Während in der Dissertation sowohl Übersetzungen von deutsch- als auch von französischsprachigen Gegenwartsromanen analysiert wurden, werden im Folgenden lediglich die Produktionsbedingungen des deutschsprachigen Gegenwartsromans in Italien untersucht und dabei die Schwierigkeiten der Vermittlung deutschsprachiger Gegenwartsliteratur im fremden Feld erörtert.

Drei allgemeine Fragen sollen in diesem Zusammenhang die Darlegungen leiten: 1. Wer vermittelt deutschsprachige Gegenwartsromane? 2. Zu welchem Zweck werden deutschsprachige Romane in das italienische literarische Feld eingeführt? 3. Auf welche Weise kann ein solcher Transfer stattfinden? Diese sehr allgemein gehaltenen Fragestellungen sollen den Automatismus hinterfragen, der es als eine Selbstverständlichkeit darstellt, dass ein deutschsprachiger Roman – sowie jeglicher Roman einer anderen „fremden" Literatur – ebenfalls in einer italienischen Übersetzung erscheint. Denn tatsächlich muss die Notwendigkeit einer solchen Übersetzung hinterfragt werden, so

1 Dieses Projekt wurde vom Projekt für Forschung und Innovation Horizon 2020 der Europäischen Union im Rahmen des Stipendienprogramms Marie Skłodowska-Curie N. 665850 gefördert.

sehr man auch die Hochwertigkeit des entsprechenden Werkes schätzen mag. Gerade in dem Fall, in dem Germanisten zum Literaturtransfer beigetragen haben, indem sie deutschsprachige Romane ausgewählt, übersetzt oder rezensiert haben, ist es von besonderem Belang, die Beweggründe, die präzisen Modalitäten und die Wirkmächtigkeit dieser Übertragung des deutschsprachigen Werkes in einen anderen kulturellen und literarischen Kontext zu erforschen, um besser zu verstehen, was diese Spezialisten dazu bewogen hat, ausgerechnet diese Werke hervorzuheben und einem italienischen Publikum nahezubringen.

Aus diesem Grund werden sich die folgenden Darstellungen in einem ersten Schritt auf die notwendigen Bedingungen zur Vermittlung des deutschsprachigen Romans, insbesondere innerhalb der Verlage, konzentrieren. Nach einer darauffolgenden Betrachtung des Verlagswesens in Italien und seiner Konstitution zwischen 2005 und 2015 wird sich dann die Analyse auf die Titel und Themen beziehen, die in das italienische literarische Feld aufgenommen worden sind, wobei versucht wird, insbesondere auf die dominanten Vermittlungsstrategien der Verlage in Italien einzugehen. Schließlich soll der Fall der Übersetzung von Uwe Timm als Beispiel einiger Fallstricke und Besonderheiten des Literaturtransfers zwischen Deutschland und Italien dienen.

2. *Von einzelnen Vermittlerfiguren zu Vermittlungsnetzen*

Zuerst gilt es, zu der am Anfang genannten Frage nach den eigentlichen Vermittlerfiguren zurückzukehren. Im Französischen spricht man von *passeurs*, um all die Akteure zu bezeichnen, die in jeglicher Art an der Vermittlung der Literatur teilnehmen[2]. Sie ermöglichen die *Passagen* von einem Ort zu einem anderen, nicht nur indem sie ein Objekt – in unserem Kontext also einen Roman – übersetzen, sondern auch und vor allem indem sie dieser Übersetzung einen gewissen Wert zuordnen. Sie „glauben“ an die Wichtigkeit und Relevanz eines Romans oder eines Autors, suchen dafür Finanzierungen und Interessenten, machen ihn bekannt in mehr oder weniger strategischen Kreisen und versuchen dadurch, ihn auf mehr oder weniger weite Sicht zu legitimieren.

2 Siehe z. B. das kollektive Werk zur kulturellen Vermittlung im anglophonen Bereich von Pascale Antolin, Susan Barrett, et al. (2014), sowie Werkstätte zu den Funktionen der Figur vom „passeur“ etwa *Au cœur des circulations internationales du livre : traducteurs, agents et autres passeurs*, 2018 in Paris mit der Teilnahme von Blaise Wilfert-Portal und Cécile Cottenet u.a. organisiert.

Zu diesen *passeurs* zählen Institutionen sowie Privatpersonen. Zu den ersten lassen sich Kulturinstitute, Universitäten, literarische Agenturen und Verlagshäuser zählen; zu letzteren werden Professoren, Forscher, Agenten, Verleger, Lektoren, Übersetzer, Kritiker, selbst Schriftsteller gezählt. Im Fall der Vermittlung deutschsprachiger Literatur in Italien ist es insbesondere eine Agentur, die sich dem Transfer der Gegenwartsliteratur aus dem deutschsprachigen Bereich verschrieben hat: nämlich jene von Barbara Griffini, die in Mailand ansässige Berla & Griffini Agency. Im Laufe der letzten Jahre hat sich die Zahl der Klienten dieser Agentur stets vergrößert, sodass der Großteil der von den größten deutschen Verlagshäusern publizierten Neuerscheinungen bei seinem Transfer nach Italien zwangsläufig von der Agentur von Berla & Griffini vermittelt worden ist. Bereits zu ihren Anfängen im Jahr 2007 vertritt diese Agentur renommierte Verlage wie Matthes & Seitz, Rowohlt, Kiepenhauer & Witsch, Diogenes, Fischer und Aufbau. Ab 2012 gesellt sich auch Suhrkamp, der sich bis zu diesem Punkt keiner Agentur anvertraut hat, dazu; 2017 wechselt Hanser von der Agentur Marco Vigevani & Associati zu Griffini und ab dem Folgejahr vertritt sie ebenfalls dtv und Hoffman und Campe, die zuvor Kunden der Agentin Daniela Micura waren[3]. Zu den großen Abwesenden auf dieser Liste zählen Lübbe, dessen *imprint*[4] Eichborn Griffini dennoch vertritt, sowie Beck, in dessen Verlagsprogramm sich jedoch auch hauptsächlich Sachbücher befinden. Von ihnen abgesehen werden nur noch kleinere, unabhängige Verlage von anderen Agenturen vertreten; unter diesen finden sich die bereits erwähnte Daniela Micura, die Literarische Agentur Michael Gaeb sowie The Italian Literary Agency (TILA), in der ab 2015 eine Reihe anderer Agenturen aufgeht[5].

Aus dieser kurzen Übersicht wird ersichtlich, wie zentral die Rolle einer Agentur wie der von Barbara Griffini in der Vermittlung der Gegenwartsliteratur aus dem deutschsprachigen Bereich sein kann. Neben dieser Agentur ist ein weiterer entscheidender Faktor der Vermittlung die deutsche oder schweizerische Kulturpolitik durch das Goethe Institut beziehungsweise durch Pro Helvetia. Es gilt allerdings zu unterstreichen, dass diese

3 Die vollständige Kundenliste lässt sich auf der offiziellen Webseite der Agentur konsultieren: www.bgagency.it/it/editori-e-agenzie.

4 Unter dem Begriff *imprint* versteht man eine Verlagsmarke, die zu einem großen Verlagshaus gehört, das mehrere einschließt. So veröffentlicht Lübbe seine Bücher etwa unter den Markennamen Bastei Lübbe, Baumhaus, Boje, Eichborn, Quadriga und anderen; im italienischen Verlagswesen lässt sich der Verlag Frassinelli nennen, der seit den achtziger Jahren ein *imprint* des Verlags Sperling & Kupfer ist.

5 In der Agentur TILA vereinigen sich Marco Vigevani, Luigi Berabò & Associates, die Agenzia Letteraria Internazionale unter der Leitung von Chiara Boroli, die nun als Präsidentin der neuen Firma fungiert.

einzelnen *passeurs* nicht alleine imstande sind, eine Übersetzung ohne das Zusammenspiel mit anderen Agenten zu realisieren und zu vermarkten. Dies erklärt sich dadurch, dass jeder Erfolg im literarischen Feld, sei er nun ökonomischer oder auch symbolischer Natur – d. h. ob er sich nun durch hohe Verkaufszahlen und/oder durch eine Steigerung des Legitimierungsgrads äußert –, stets auf einer spezifischen Interessenkonjunktur basiert. Das Beispiel des deutschsprachigen Autors W.G. Sebald, den wir nun als „erfolgreich" im italienischen Literaturfeld bezeichnen können, kann dies erklären: Sein verlegerischer Weg von der anfänglichen Abwesenheit in Italien am Anfang der 90er Jahre, über Bompiani ab 1998 bis in den Verlag Adelphi mit der Übersetzung von *Austerlitz* 2002 kann als ein gradueller Aufstieg angesehen werden.

Es ist bis hierhin nicht allgemeinhin bekannt, dass der damalige Leiter von Adelphi, Roberto Calasso, bereits in den 90ern den Vorschlag einer Lektorin erhalten hatte, die Rechte für *Die Ausgewanderten* zu erwerben; aber erst in dem Moment, in dem das Buch das Interesse des nordamerikanischen Verlags Random House geweckt hat, hat sich Calasso dafür entschieden, den Rat der Lektorin tatsächlich anzunehmen und Sebald dem italienischen Leser so zur Verfügung zu stellen, wie wir ihn heute noch in den Buchläden finden können. Dies zeigt, dass die Vermittlung von Sebald in Italien weder Bompiani, noch Ada Vigliani – der Übersetzerin des Autors für beide italienischen Verlage –, noch Calasso oder seiner Lektorin, noch Random House oder der Wylie Agentur, die den Autor vertrat, sondern dem besonderen Zusammenhang der Bedürfnisse und Interessen all dieser Akteure zu einem gewissen Zeitpunkt zu verdanken ist.

Sosehr dies als ein ketzerischer Gedanke erscheinen mag, zeigt es sich doch immer wieder, dass der inhärente Wert der literarischen Texte erst zur Geltung kommen kann, wenn ein Netzwerk von Akteuren sich dafür engagiert, dass dieser Wert öffentlich anerkannt wird. Was ebendiesen „literarischen Wert" betrifft, so gehen die Meinungen der Akteure hierüber allerdings auseinander – er ist also relativer, veränderlicher Natur.[6] Und vor allem: Nicht alle Konstellationen von Akteuren haben den gleichen Einfluss auf die Öffentlichkeit, um die eigenen Vorschläge als relevant durchzusetzen. Bevor wir dies genauer anhand eines Beispiels beobachten, werden wir uns auf die Aktivität einer spezifischen Kategorie von *passeurs* fokussieren: der Verlage.

6 Inwiefern ein solcher Wert, der auch als „kulturelles Kapital" bezeichnet werden kann, das Produkt eines fortbestehenden Aushandlungsprozesses ist, wird mit höchster Genauigkeit von Pierre Bourdieu (2001) erläutert.

3. Die Rolle der Verlage in der Literaturvermittlung

Auch wenn die Vermittler der fremden Literatur zu unterschiedlichen Kategorien gehören können, stellen Verlage weiterhin die offensichtlichste Schwelle dar, die die Autoren auf jeden Fall überschreiten müssen, um wahrgenommen zu werden. Sie sind, wie man sie heute nennt, die wahrhaftigen *gate-keepers*, also sozusagen die „Wächter" des literarischen Feldes – und um ihre Aktivität herum agieren alle weiteren Teilnehmer der Vermittlung, also Lektoren, Übersetzer, Kritiker u.a., die in den meisten Fällen in unterschiedlichen Funktionen mehrfach im Feld tätig sind: So sind häufig Professoren auch Leiter von Verlagsreihen, Forscher übernehmen die Rolle von Übersetzern usw.[7]

Im Zentrum der Vermittlung bleibt dennoch die Arbeit innerhalb der Verlage. Wenn wir uns für die Rolle der übersetzten Literatur aus dem deutschsprachigen Bereich interessieren, müssen wir also unser zentrales Augenmerk auf die sehr weite und beinahe unüberschaubare Verlagslandschaft in Italien lenken. Dabei scheint diese Aufgabe auf den ersten Blick unmöglich angesichts der Unbeständigkeit des Feldes und der großen Anzahl von Verlagshäusern, die innerhalb der letzten Jahrzehnte die italienische Verlagslandschaft ausmachen und in ihr unterschiedliche Positionen einnehmen, sich zu Gruppen zusammenschließen oder auch ihren Betrieb einstellen. Trotz der schieren Menge an Verlagshäusern ist allerdings schnell zu erkennen, dass die Verlage, die sich regelmäßig mit deutschsprachiger Gegenwartsliteratur beschäftigen, nur eine Handvoll sind.

Tatsächlich ist Deutsch die dritte Ausgangssprache der übersetzten Literatur in Italien nach dem Englischen und dem Französischen. 2005 sind 10,1 % aller Übersetzungen ins Italienische Übertragungen aus dem Deutschen; 2015 sind es nur 8,8 % (vgl. Peresson 2016). Darüber hinaus sinkt auch die durchschnittliche Auflage der aus dem Deutschen übersetzten Bücher graduell, während die von den Titeln aus dem englischsprachigen Bereich im gleichen Zeitrahmen ständig steigt. Anders ausgedrückt: Deutsche Romane besetzen keine zentrale Stellung auf dem italienischen Buchmarkt, doch sie sind mitunter in den Verlagsprogrammen präsent. Die deutschsprachige Literatur nimmt demnach eine untergeordnete Stellung im Feld der übersetzten Literatur ein. Hier muss die Untersuchung ansetzen: Wer repräsentiert die deutschsprachige Literatur und welche Strategien werden dabei angewendet, damit sie sich dennoch behaupten kann? Die Modalitäten hängen stark vom Verlag ab. Zwei Kriterien helfen uns dabei, das chaotische Verlagspanorama

7 Solche Vielfältigkeit der Tätigkeiten der einzelnen Akteure ist ein Beispiel der „appartenance multiple", d. h. der „vielmaligen Zugehörigkeit" zu mehreren, verschiedenen Bereichen im Sozialfeld, die von Bernard Lahire (1998) vorgestellt wird.

zu differenzieren und eine grundsätzliche Systematisierung aufzustellen: erstens die Größe der Verlage und zweitens ihr Grad an Spezialisierung.

Die Opposition von kleinen und großen Verlagen[8] bzw. von unabhängigen Verlagen einerseits und großen Verlagsgruppen andererseits kann irreführend sein; man denkt, die einen seien die Verteidiger der guten Literatur und die anderen hingegen die Vertreter der reinen Marktwirtschaft[9]. Diese Pauschalisierung entspricht natürlich nicht der Realität; allerdings sind einige gemeinsame Merkmale tatsächlich zu erkennen, die die Unterscheidung zwischen den zwei Kategorien rechtfertigen. Dies kann anhand einiger konkreter Beispiele genauer dargestellt werden.

Zwischen 2005 und 2015 sind die größten Verlagsgruppen in Italien Mondadori, RCS, Giunti, Mauri Spagnol, Holding Effe – die u.a. die Häuser Einaudi, Bompiani, Rizzoli, Bollati Boringhieri, Guanda, Feltrinelli und Adelphi einschließen und damit die renommiertesten und von der Anzahl an publizierten Titeln mächtigsten Verlage in Italien. All diese Verlage übersetzen gelegentlich aus dem Deutschen und gestalten ihre Produktion auf ungleiche Art und Weise – nicht nur, weil sie unterschiedliche Autoren und Titel auswählen, sondern auch, weil sie sie auf ihre eigene Weise in ihre Kataloge einfügen und diese insgesamt individuell strukturieren. Jedoch teilen sie fast ausnahmslos eine wichtige Besonderheit: Sie sind Generalisten und bieten demnach eine sehr reiche jährliche Produktion an. Darunter ist erstens zu verstehen, dass diese Verlage weder auf einen Sprachbereich noch auf eine Gattung oder eine Thematik spezialisiert sind, und zweitens, dass sie häufig mehr als 50 Neuerscheinungen pro Jahr veröffentlichen. Dies stellt eine Art der Arbeit dar, die lediglich in relativ großen Strukturen möglich ist – wo das Ausmaß und deshalb auch die Geschwindigkeit der Produktion immer größer werden – und die den Anspruch hat, womöglich jedes Segment des Publikums zu erreichen. Die generalistischen Verlage erzielen das Ergebnis, ein extrem vielfältiges, nahezu allumfassendes, dafür aber häufig sehr fragmentarisches Angebot herzustellen. Prosa, Lyrik, Essayistik, klassische kanonische Literatur, Moderne und Gegenwart, italienische sowie übersetzte Autoren, zentrale

8 Diese grobe Unterscheidung, die eigentlich ein breites Spektrum an Möglichkeiten auf einem Kontinuum von unterschiedlichen Dimensionen beinhaltet, kann mithilfe mehrerer Kriterien eingeführt werden, etwa des jährlichen Umsatzes, der Zahl an Neuerscheinungen pro Jahr, der durchschnittlichen Auflage, der inneren Struktur des Verlags – diese und weitere Kriterien werden von Angela Padellaro (2002: 93–105) aufgelistet.

9 Solche Pauschalisierungen werden u.a. auch dadurch verstärkt, dass kleinere, unabhängige Verlage ein Interesse daran haben, sich in der eigenen Selbstdarstellung das Narrativ des „Muts“, der „Herausforderung“, der „Resistenz“ anzueignen – eine Darstellung die oft auch von der Kritik wiederaufgenommen wird: siehe z. B. im Fall des jungen Verlags L'Orma, dessen Projekt in der Presse häufig als „mutig“ beschrieben wird (vgl. z. B. Nicotra 2013).

sowie periphere Sprachen: In diesen riesigen Katalogen lässt sich geradezu alles finden. Während solche Vielfalt natürlich einen Reichtum darstellt, kann sie allerdings die Verbreitung und Verfügbarkeit der einzelnen Bücher beeinträchtigen. Im Endeffekt kann sie sogar die Entwicklung und Erneuerung der Kataloge gefährden.

Die Produktion übersetzter Literatur bei Einaudi ist ein signifikantes Beispiel solcher inhärenten Schwierigkeiten. Der Verlag bietet ungefähr 40 Neuerscheinungen pro Jahr an: Wenn mehr als die Hälfte der Texte aus dem englischsprachigen Bereich bereits besetzt ist, und dazu einigen französischen Titeln Platz eingeräumt wird (denn die allgemeine Verteilung der Ausgangssprachen reproduziert sich im kleineren Maßstab bei fast jedem großen Verlag), und darüber hinaus die peripheren Sprachen, etwa Chinesisch oder Japanisch, aus denen immer häufiger übersetzt wird, ebenfalls vertreten sein sollen, dann bleibt eine relativ geringe Marge für deutschsprachige Autoren, zumal einige „Stellen" schon von den Schriftstellern des Hauses besetzt sind, die bereits zu dessen Stammautoren gehören. Der Raum, der für neue Stimmen aus dem deutschsprachigen Bereich übrigbleibt, ist demzufolge sehr limitiert. Die wenigen, die es dennoch schaffen, eingeschlossen zu werden, geraten daraufhin in Schwierigkeiten, sich von den anderen 40 Namen auf lange Sicht abzuheben.

Kleine bis mittlere Verlage bauen dagegen häufig ihre Identität auf ein spezifisches Merkmal, das ihr öffentliches Bild definieren soll, was man in marktwirtschaftlichen Termini als *branding* bezeichnen kann. Es kann eine Gattung, ein linguistischer Bereich oder ein politisch-geographischer Bereich, ein Stil, ein Thema, ein ideologisches Programm sein. Die Grundidee ist in allen diesen Fällen, sich zu spezialisieren, um sich von den großen Generalisten abzuheben, ein eigenes Publikum zu finden bzw. zu kreieren, und dadurch eine eigene Nische für eine eigene Leserschaft zu etablieren. Dies kann natürlich mehr oder weniger erfolgreich sein und in den meisten Fällen, wenn sich die Strategie als erfolgreich erweisen soll, löst sich graduell die Spezialisierung auf und der Verlag öffnet sich in neue Richtungen. Das heißt leider nicht unbedingt, dass die Qualität dieser Produktion höher als in den großen Verlagsgruppen sein muss; aber die Tendenz zur Hyperspezialisierung hat unweigerlich zur Folge, dass sich in diesen kleinen bis mittleren Verlagen häufig die neueren Stimmen der deutschsprachigen Produktion befinden.

Gerade in den 2000ern haben mehrere Unternehmen ausgerechnet diese etwas vernachlässigte Produktion ins Zentrum der eigenen Aktivität gesetzt und häufig mit der Unterstützung der kulturpolitischen Programme aus dem deutschsprachigen Bereich Romane veröffentlicht und in einigen Fällen auch legitimiert. Unter ihnen finden sich die Verlagshäuser alphabeta, Zandonai, Keller, L'Orma, del Vecchio sowie bestimmte Reihen bei Mimesis (etwa „Il quadrifoglio tedesco") und bei Lavieri (wie „Arno"). All diese Verlage

verfolgen auf sehr unterschiedliche Weise und mit durchaus unterschiedlichen Ergebnissen das Ziel, deutschsprachige Gegenwartsliteratur in Italien zu vermitteln. Ihre Herangehensweise, die das deutschsprachige Ausgangsmaterial privilegiert, unterscheidet sich unter anderem auch deshalb von derjenigen der generalistischen Großverlage, weil sie schon im internen Personal des Hauses Mitarbeiter einbeziehen, die die deutsche Sprache verstehen können – eine Eigenschaft, die zwar elementar klingen mag, die aber immer seltener bei den größeren Häusern vorkommt.

Von diesen Bemerkungen ausgehend wird ersichtlich, dass die historischen, renommierteren Verlage und Verlagsreihen Italiens nicht unbedingt diejenigen sind, die auch in den 2000ern das interessanteste Angebot an deutscher Gegenwartsliteratur herstellen. Das muss nicht weiter verwundern, da ihr Erwerb von kulturellem Kapital im literarischen Feld damit einhergeht, dass sie ihre Vermarktungsstrategien dem Markt anpassen müssen und einen möglichst breiten Katalog anbieten sollten, um ihre Position aufrecht zu erhalten. Die ökonomischen Zwänge, denen diese Verlage auch unterliegen und die sie beispielsweise dazu zwingen, eine gewisse Anzahl von jährlichen Veröffentlichungen nicht zu überschreiten, führen mit der gleichzeitigen Verpflichtung zur ständigen Erweiterung des Katalogs dazu, dass die Stellung der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur in diesen Unternehmen geringfügiger wird. Wer sich in Italien auf die Suche nach literarischen Neuigkeiten aus dem deutschsprachigen Bereich begeben möchte, wird sie also bei kleineren, unabhängigen Verlagshäusern möglicherweise finden.

4. Strategien und Probleme der Vermittlung deutscher Literatur

Um aber genauer nachzuvollziehen, welche deutschsprachige Gegenwartsliteratur überhaupt in Italien Sichtbarkeit erlangt, ist die Betrachtung der relativen Größe der Verlagshäuser nur eine Kategorie der Systematisierung. Auch die Spezialisierung, die gerade bei den kleineren Verlagen deutlicher markiert ist, muss herangezogen werden, um die Ausgestaltung des Bildes der deutschen Gegenwartsliteratur in Italien nachzuvollziehen. Hierbei stellt sich auch das Problem der Kommunikation der deutschsprachigen Literatur gegenüber dem allgemeinen Publikum. Während Germanisten *a priori* daran interessiert sind, zu entdecken, was gerade in Deutschland, Österreich und der Schweiz gedacht und produziert wird, muss die eindeutige Mehrheit der italienischen Leserschaft dafür erst gewonnen werden – und hier kommt es zumeist zu einem Kurzschluss. Denn wir erkennen zwei Modelle, die sich dauernd wieder von Neuem ergeben.

Zum einen können die Leser angelockt werden, indem entweder die Vorstellungen und die Erwartungen bezüglich der deutschen Kultur gewahrt und erfüllt werden, oder indem sich die Produktion programmatisch ans breite Publikum wendet, am häufigsten durch Genre-Literatur. Wir können beispielsweise an die verlegerischen Paratexte denken, die immer wieder die Themen des Nationalsozialismus, des Zweiten Weltkriegs oder des Mauerfalls und der Wiedervereinigung in den Vordergrund rücken – oder an das wachsende Angebot an Trivialliteratur, die aus dem Deutschen übersetzt wird, wie etwa die historischen Romane von Torben Guldberg, die Fantasyserien von Markus Heitz oder die Thriller von Heike Koschyk. Dennoch werden interessanterweise diese Versuche fast nie mit großem Publikumserfolg belohnt: Es existiert keine deutsche Fred Vargas und auch die Autoren, die in Deutschland sogar zu Megasellern werden wie Daniel Kehlmann und Juli Zeh, erreichen in Italien nur eine mittelmäßige Anerkennung. Dieses Phänomen lässt sich aus zwei Gründen erklären: Erstens findet die mediale Unterstützung, die die Bestseller zu solchen im deutschsprachigen Ausgangsfeld macht – wie z. B. die Long- und Shortlist zum deutschen Buchpreis, die extrem werbewirksam sind –, keine richtige Entsprechung in Italien: Der deutsche Buchpreis verfügt über keine Strahlkraft in Italien. Preise wie der Premio Mondello, der für ausländische Bücher in Palermo vergeben wird, haben zwar einen Einfluss auf das kulturelle Kapital der prämierten Veröffentlichungen, aber weniger auf die Verkaufszahlen. Die in Deutschland ausgezeichneten Romane kommen demzufolge häufig kontextlos, überbaulos an. Zweitens ist es in Italien bisher noch nicht gelungen, oder vielleicht wurde auch gar nicht erst versucht, langfristig und tiefgründig das öffentliche Bild der deutschsprachigen Sphäre zu entwickeln – so wie es zum Beispiel bei den Krimis aus Nordeuropa hingegen erfolgreich geschehen ist.

Zum anderen lässt sich ein zweites Modell der Vermarktung beobachten, das noch häufiger auftritt. Die Kommunikation über die übersetzten Romane – also ihre Markierung in Hinblick auf die zukünftige Auseinandersetzung mit der Leserschaft – wird wiederholt Experten überlassen, die sich tiefer mit der Bedeutung und der Einbettung der einzelnen Texte in ihrem Ausgangskontext beschäftigen. In diesem Kontext geht es dann weniger um Stereotypen oder um Massenproduktion, sondern wirklich um die Herstellung hochqualitativer, wenn nicht sogar innovativ übersetzter Gegenwartsliteratur. Der Erfolg dieser Vermittlungen liegt nicht daran, dass die Verkaufszahlen steigen, sondern daran, dass neue, interessante Autoren aus dem deutschsprachigen Bereich dem italienischen Publikum kompetent nahegebracht werden. Allerdings treten daraufhin Schwierigkeiten bei der Vermittlung außerhalb des Kreises der Experten auf: Eine Überantwortung der Texte an literarische Experten führt häufig zu einer mediatorischen Verengung, sodass das große Publikum gar nicht erst an den Text herangebracht wird und sich die Übersetzung nur an

ein kleines, überdurchschnittlich engagiertes Publikum richtet. Jenseits der Germanistik finden in diesen Fällen die übersetzten Gegenwartsromane häufig ein sehr eingeschränktes Publikum, auch wenn die Übersetzung mit hoher Genauigkeit angefertigt worden ist.

Dass diese Unkenntnis der deutschen Gegenwartsliteratur beim großen Publikum in Italien tatsächlich vorliegt, wird daran ersichtlich, dass sich die Akteure im italienischen Feld in den eigenen Stellungnahmen sehr selten auf Autoren aus dem deutschsprachigen Bereich und viel häufiger auf englisch- und gegebenenfalls französischsprachige Autoren beziehen. Überspitzt formuliert ließe sich sogar behaupten, dass nach Thomas Bernhard und W.G. Sebald keine weiteren deutschsprachigen Stimmen tiefgründig die italienische literarische Landschaft beeinflusst haben – eine provokative Aussage, die wir gerne widerlegt sehen würden.

Die deutschsprachige Literatur trifft demnach im italienischen literarischen Feld auf ein gravierendes Problem. Dabei ist es weniger entscheidend, dass nur ein kleiner Kreis an Lesern sich für deutschsprachige Gegenwartsromane interessiert; in gewisser Weise betrifft dies, wie schon bereits Bourdieu gezeigt hat, die hochqualitative Literatur ohnehin und in diesem Sinne könnte der Fakt, dass die deutschsprachigen Gegenwartsromane nur eine gleichsam eingeschworene Rezeption in Italien erfahren, auch als ein Distinktionsmerkmal interpretiert werden. Das Problem besteht eher darin, dass die Verlage Übersetzungen von deutschsprachigen Romanen gerade für den Kreis von Experten vorlegen, die allerdings gar keine Übersetzung brauchen, da sie ja der deutschen Sprache mächtig sind. Die Zahl der tatsächlichen Leser der übersetzten Romane verengt sich, was ihre Daseinsberechtigung in Frage stellt. Es muss den Verlagen hingegen ja vielmehr darum gehen, die Errungenschaften des deutschsprachigen Buchmarktes – wenn ein solcher als Einheit überhaupt existiert – für diejenigen zur Verfügung zu stellen, die sonst keinen Zugang zum Ausgangstext haben und aus diesem Grund auch die Ausgangsideen, -stile und -vorbilder nicht rezipieren können.

5. Ein Fall: Uwe Timm

Um die Komplikationen der Vermittlung deutschsprachiger Literatur in Italien genauer darzustellen, soll das Beispiel von Uwe Timms Werk und seiner Vermittlung in Italien die Situation der übersetzten Gegenwartsliteratur in diesem Land illustrieren. Trotz der nunmehr fast zwanzigjährigen Vermittlungsgeschichte Uwe Timms in Italien – sofern man sein Kinderbuch *Rennschwein Rudi Rüssel* ausschließt, das schon in den 90ern übersetzt wurde (Timm 1997 und 2003a) –, trotz der gelungenen Übersetzungen von seinem

Hauptvermittler, Matteo Galli, und teilweise auch von Margherita Carbonaro, und trotz der renommierten Preise, die er in Italien erhalten hat, ist Uwe Timm für lange Zeit ein verkannter Name im italienischen literarischen Diskurs geblieben, wie es auch schon Maria Serena Palieri (2013) festgestellt hat: Timm sei ein wichtiger Autor, werde zwar übersetzt und erhalte wichtige Literaturpreise in Italien, verweile aber dennoch im Schatten .

Tatsächlich kann Uwe Timm eine stattliche Karriere im literarischen Feld Italiens vorweisen: Nach einer ersten Phase bei dem kleineren florentinischen Verlag Le Lettere, unter der Verantwortung seines Übersetzers, dem Universitätsprofessor und Germanisten Matteo Galli, wird dank dessen Einwirkens Timm ab 2005 bei dem Großverlag Mondadori mit Kontinuität veröffentlicht. In dieser zweiten Phase werden alternierend von den Verlagen vier Romane in Italien publiziert. Schließlich werden bis 2015 zwei weitere Romane bei Mondadori veröffentlicht, während ab 2019 eine dritte Phase seiner Vermittlung in Italien beginnt: Nachdem Mondadori die Rechte an seinem Werk aufgibt, übernimmt sie der palermitanische Verlag Sellerio und publiziert bis zu diesem Punkt einen Roman, eine Novelle und eine bis zu seiner Veröffentlichung in Italien auf Deutsch unveröffentlichte Erzählung[10]. Dabei hegt Sellerio ganz offen die Hoffnung, der „endgültige italienische Verlag für Uwe Timm“ zu werden (Sellerio 2020: 178).

Auch wenn im Rahmen dieses kurzen Artikels nicht genauer auf die Vermittlung Timms in Italien eingegangen werden kann, sollte dennoch Folgendes festgehalten werden: Das Werk von Uwe Timm – sowie von etlichen anderen deutschsprachigen Autoren der Gegenwart – wurde von mehreren Akteuren in Italien stark unterstützt, wobei jedes Mal auf unterschiedliche Weise und mit unterschiedlichen Mitteln. Sein erster Verlag in Italien Le Lettere hat eine erste Vermittlung des Autors überhaupt ermöglicht und dank der Arbeit vom *passeur* Matteo Galli quasi-wissenschaftliche Ausgaben mit Fußnoten und genauen Paratexten herausgebracht. Sein nächster Verlag Mondadori hat ihm mithilfe eines starken Promotion- und Distributionsnetzwerkes Sichtbarkeit gewährleistet und seine italienischen Übersetzungen in den Buchläden und in den Medien zum ersten Mal dem großen Publikum zur Schau gestellt. Seine Leser und Kritiker, unter denen Eraldo Affinati (2005), Franco Cordelli (2006) und Luigi Forte (2011), haben sein Werk mit lobenden Rezensionen in großen Zeitungen und Zeitschriften ständig verteidigt und gefördert. Aber soweit ist es noch nicht wirklich gelungen, die Aufmerksamkeit der italienischen Intellektuellen außerhalb der Germanistik auf seine Werke zu richten.

10 Es handelt sich um *La notte di Lisbona* (*Die Lissabonner Nacht*), zunächst im Sammelband zum 50. Geburtstag des Verlags Sellerio (Timm 2019) und im darauffolgenden Jahr im Sammelband zum 80 Geburtstag des Autors (Marx/Hielscher 2020) erschienen.

Es ist möglich, dass sich dies dank einer langfristigen Operation des Verlags Sellerio mithilfe der *editor* Marcella Marini künftig ändert.

Die Frage nach den Gründen der Unbekanntheit des Autors und des Scheiterns aller Versuche, ihn einem breiten Publikum zugänglich zu machen, lässt sich nicht auf einfache Weise beantworten. Ein Grund dafür ist sicherlich die graduelle Marginalisierung der deutschsprachigen Literatur auf dem globalen und, auf kleinerer Skala, auf dem italienischen Buchmarkt. Man merkt diese Marginalisierung zwar an den Zahlen, aber noch mehr merkt man sie an der relativen Isolierung dieser Literatur gegenüber dem herrschenden kulturellen Diskurs. So wird etwa im Zusammenhang mit sozialen und kulturellen Phänomenen durchaus das Werk von französischen Autoren wie Michel Houellebecq, Annie Ernaux und Emmanuel Carrère in Italien herangezogen, jenes deutscher Autoren bleibt dagegen vom kulturellen Diskurs in Italien häufig ausgeschlossen. Dies liegt nicht daran, dass sich die Experten, also in diesem Fall die Germanisten, innerhalb und außerhalb des Verlagswesens nicht genug für die deutschsprachige Literatur engagieren – gerade im Gegenteil, sie übernehmen häufig ganz persönlich die Aufgabe, die Texte zu lektorieren, zu übersetzen und zu rezensieren. Man könnte behaupten, die Unbekanntheit der deutschen Literatur erkläre sich durch die unterdurchschnittliche Qualität der Ursprungstexte; man spreche demnach nicht über deutschsprachige Literatur, weil sie es einfach nicht der Rede wert sei. Dagegen spricht allerdings, dass die Texte ja übersetzt werden und demzufolge eine genügende Zahl an Personen ihre Überzeugung bzw. ihren „Glauben" an die Bedeutsamkeit der Texte auch in der Zielsprache Italienisch manifestiert hat. Vielmehr scheint es, es fehle eine wahrhaftige Aufnahme, d. h. es wurden keine Mittel gefunden, einen wahrhaftigen Diskurs über deutschsprachige Literatur in Italien zu etablieren und auf diesem Weg zu einer Verinnerlichung der Texte innerhalb der Praxis der Literaturkritik und -produktion zu gelangen[11].

Die folgende Hypothese kann möglicherweise die Schwierigkeit dieser Aufnahme teilweise erklären. Wie schon aus den vorhergehenden Erläuterungen ersichtlich wurde, scheinen sich die Vermittler der deutschsprachigen Literatur in Italien vielmehr auf Vorkenntnisse und literarische Kategorien des Ausgangsfeldes zu beziehen und stattdessen weniger auf Begrifflichkeiten, Moden und Kategorien des lokalen italienischen Feldes zu rekurrieren.

11 Peter Suhrkamp beschreibt in seinem noch deutlich aktuellen Aufsatz zur Aufgabe des Verlegers eine ähnliche Lage für die deutschsprachige Literaturproduktion und spricht vom Bedürfnis einer breiteren „Entfaltung" der veröffentlichten Texte: „Ich meine nicht Verbreitung, sondern Entfaltung: daß eine Dichtung sich aufschließt, entfaltet was in ihr liegt, aufblüht, die in sich gelegte Größe gewinnt. Denn das ist nicht mehr nur das Werk des Dichtens, bis zu welcher Größe ein Werk anwächst, sondern das ist das Werk des Glaubens und der Gläubigen" (Suhrkamp 1947: 795).

Dies macht es schwieriger für Intellektuelle außerhalb der *happy few* der Germanistik und ihrer engen Kreise, sich dieser übersetzten Literatur tiefgründig anzunähern. Bezieht man diese Hypothese beispielsweise auf den Fall Uwe Timm, lässt sich etwa auf seine Einführung in Italien anspielen: Während die Vermittler darauf Wert legen, Uwe Timm mit der sogenannten „Gruppe 67" vorzustellen[12], und somit erzielen, dass der Autor so an Legitimität in den Augen derjenigen gewinnt, für die diese Gruppe bedeutungsschwer ist, so verringert sich im Gegenzug das Interesse derjenigen, die sich mit dieser Kategorie überhaupt nicht auseinandergesetzt haben und diese Information eher als Abschreckung oder als Hindernis der Rezeption wahrnehmen. Es wäre dagegen interessant zu erfahren, ob seine Rezeption nicht deutlich erfolgreicher verlaufen wäre, wenn seine „Ästhetik des Alltags" stattdessen mit der italienischen Literatur der *anni di piombo* oder kontrastiv mit der *Neoavanguardia* der Gruppe 63 in Verbindung gebracht worden wäre. Es handelt sich hierbei lediglich um eine Arbeitshypothese, es ist doch zu vermuten, dass der Autor auf diesem Weg überhaupt erst jenseits der Germanistik, sei es nun positiv oder negativ, eine Rezeption erfahren könnte.

6. Schlussbemerkungen

Die vorliegenden kurzen Bemerkungen sollten anhand von einigen Beispielen die Vorgehensweisen und Probleme der Vermittlung deutschsprachiger Gegenwartsromane in Italien illustrieren. Dabei sollte in erster Linie deutlich werden, dass der Erfolg der Vermittlung übersetzter Literatur unabhängig von ihrem Ausgangsfeld stark vom Zusammenwirken unterschiedlicher Akteure und Umstände abhängt. Um deutschsprachige Literatur in Italien zu etablieren, reicht es nicht einfach aus, lediglich Übersetzungen von deutschsprachigen Texten zur Verfügung zu stellen. Es ist vielmehr von kardinaler Bedeutung, dass diese Übersetzungen an strategischen Stellen innerhalb der Verlagskataloge untergebracht werden und ferner ein effektiver literaturkritischer Diskurs in Gang gesetzt wird, damit es zu einer Rezeption und – im besten Fall – zu einer kanonischen Eingliederung der Romane im literarischen Diskurs des Ziellandes kommen kann.

Betrachtet man in dieser Hinsicht die Vermittlung deutschsprachiger Gegenwartsromane in Italien, so fällt auf, dass die Originaltexte zwar von

12 S. das Nachwort von Matteo Galli für seine Übersetzung der Novelle *Die Entdeckung der Currywurst*, in dem Uwe Timm mit weiteren deutschsprachigen Autoren seiner Generation wie etwa Peter Schneider und Friedrich Christian Delius in Verbindung gebracht wird.

einer Vielzahl hochengagierter Experten gelesen, rezipiert und auch soweit unterstützt werden, dass in vielen Fällen eine Übersetzung und Publikation zustande kommen kann, dass aber dennoch die deutsche Gegenwartsliteratur auf strukturelle Schwierigkeiten stößt, die es ihr unmöglich machen, sich auf lange Sicht und tiefgreifend im italienischen literarischen Feld durchzusetzen. Das erste strukturelle Problem offenbart sich dabei auf der Ebene der Verlagskataloge und der ökonomischen Verpflichtungen der Verlage selbst: Jeder Verlag kann jährlich nur ein bestimmtes Kontingent an Titeln publizieren, weshalb die deutschsprachige Literatur gerade in größeren Verlagen häufig nicht priorisiert behandelt wird, sofern es sich nicht um schon bekannte Autoren handelt, deren Werke sowieso bereits Teil des Verlagskatalogs sind: Als Titel der drittwichtigsten Ausgangssprache werden deutsche Romane gegenüber englischen und französischen Titeln zurückgestellt. Gleichzeitig erhöht sich die Nachfrage nach Publikationen aus nichteuropäischen „kleineren" Literatursprachen. Dieser doppelte Druck ermöglicht wenigen Gegenwartsautoren eine Platzierung in Katalogen großer, etablierter Verlage, weshalb die deutsche Literatur in Übersetzung häufig eher in den Programmen kleinerer Verlage unterkommt und somit weniger Sichtbarkeit und Werbung erlangt. Dies führt zum zweiten Problem: Die Vermittlung deutschsprachiger Titel basiert auf vorhergehenden Diskursen bzw. auf einer tiefgreifenden Arbeit von Kritikern. Es besteht hier aber die Gefahr der Stereotypisierung der Inhalte deutschsprachiger Literatur. Außerdem zeigen die gewählten Beispiele, dass im kritischen Bereich meistens versucht wird, die Werke in den Kontext der deutschen Kultur einzubetten und weniger auf Parallelen mit italienischen Diskursen einzugehen. Genau hier müsste aber die Arbeit der Literaturkritik in der Zukunft ansetzen, die somit zu einer Annäherung der literarischen Felder der beiden Länder führen könnte.

Bibliographie

Affinati, Eraldo (2005): „In memoria del fratello ritrovato", in: *Il Giornale*, 8. Juli.

Antolin, Pascale / Barrett, Susan / et al. (2014) (éd.): *La figure du passeur. Transmission et mobilité culturelles dans les mondes anglophones*, Paris: MSHA.

Bellini, Barbara Julieta (2021): *Le transfert littéraire. Médiation éditoriale du roman contemporain allemand et français en Italie (2005–2015)*, Dissertation, unter der Betreuung von Jürgen Ritte und Michele Sisto, Paris: Sorbonne Nouvelle; im Begriff, im Jahr 2022 beim Steiner Verlag (Studien zur Übersetzungsgeschichte 3) zu erscheinen.

Bourdieu, Pierre (2001): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Cordelli, Franco (2006): „Foto di gruppo con anarchico“, in: *Corriere della Sera*, 3. April.

Forte, Luigi (2011): „Timm cerca la pilota che volò oltre Hitler“, in: *TuttoLibri*, 15. Oktober.

Lahire, Bernard (1998): *L’homme pluriel. Les ressorts de l’action*, Paris : Nathan.

Marx, Friedhelm / Martin Hielscher (Hg.): *Wunschort und Widerstand. Zum Werk Uwe Timms*. Wallstein Verlag, 2020.

Nicotra, Alfredo (2013): „Voglia di ‚ben fatto‘ “, in: *L’Indice dei libri del mese*, H. 7/8 (Juli/August).

Padellaro, Angela (2002): *L’editoria libraria in Italia*, Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato.

Palieri, Maria Serena (2013): „Le mie ribellioni“, in: *l’Unità*, 19. März.

Peresson, Giovanni (2016) (a cura di): *Rapporto sullo stato dell’editoria in Italia 2016*, Milano: AIE.

Sellerio, Antonio (2020): „Grüße aus Italien“, in: Gleba, Kerstin / Malchow, Helge (Hgg.): *Am Beispiel eines Autors. Texte zu Uwe Tmm*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, 174–178.

Suhrkamp, Peter (1947): „Gegenwartsaufgaben des Verlegers“, in: *Merkur*, H. 5, 791–795.

Timm, Uwe (1997): *Un maialino per amico* (übersetzt von Chiara Belliti), Modena: Franco Panini Ragazzi.

Timm, Uwe (2003a): *Mimmo Codino maialino corridore* (übersetzt von Floriana Pagano), Torino: Einaudi Ragazzi.

Timm, Uwe (2003b): *La scoperta della currywurst* (übersetzt von Matteo Galli), Firenze: Le Lettere.

Timm, Uwe (2019): *La notte di Lisbona*, in: Roberto Alajmo et al., *Cinquanta in blu. Storie*, Palermo: Sellerio, 168–187

Timm, Uwe (2019): *Die Lissabonner Nacht*, in: Martin Hielscher / Friedhelm Marx (Hgg.), *Wunschort und Widerstand. Zum Werk Uwe Timms*, Göttingen: Wallstein, S. 11–22

Florenz und die Deutsch-Florentiner. Eine Austauschbühne zwischen Risorgimento und Gründerzeit

Herausgegeben von Michael Ewert, Rotraut Fischer, Elena Giovannini

Vorwort

Florentiner Deutsche – wie kommt man auf ein solches Thema?

Archive sind Orte, an denen man findet, was man nicht unbedingt sucht. Das haben sie mit Bibliotheken gemeinsam. Und so trat auch der Name Otto Hartwig ans Licht, den niemand kannte und den niemand suchte. Neugierig folgten wir seiner Spur, die sich bald als ein Weg zu anderen Namen erwies: zu Otto Hartwig kamen bald Karl und Jessie Hillebrand, Ludmilla Assing, Adolph Hildebrand, Isolde Kurz, Herman Grimm bis hin zu den Späteren, zu Rilke etwa und zu Stefan George.

Der XIV. Kongress der Internationalen Vereinigung für Germanistik an der Universität Palermo bot vom 26. bis 31.7.2021 unter dem Obertitel „Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive" die Möglichkeit, das Thema der „Florentiner Deutschen", wie Davidson sie nannte, weiter zu etablieren und zugleich zu erweitern. Alle Referenten brachten neue Aspekte ein, alle lernten dazu und kamen über das Thema ins Gespräch.

Doch warum Florenz? Warum nicht Venedig oder Rom?

In Florenz, Venedig und Rom bestand jeweils eine besondere deutsche Community. Nach den napoleonischen Wirrnissen hatte endlich auch die Reisetätigkeit erneut Fahrt aufgenommen und es bildeten sich unterschiedliche Schwerpunkte. So trafen sich die Arkadienfraktion und Künstler wie die Nazarener weiter in Rom, wo ein meist konservativer Adel und die geistlichen Junggesellen den Ton angaben. Dagegen war Florenz lange Zeit nur eine Station auf dem Weg in die Ewige Stadt, deren Sehenswürdigkeiten man pflichtgemäß besuchte, die man aber möglichst schnell wieder verließ. Eine Änderung der Wahrnehmung der Stadt am Arno kündigte sich jedoch bereits in Mme De Staëls Corinne-Roman an und in der Folge von Vor- und Nachmärz fanden hier Diplomaten wie Alfred von Reumont, aber vor allem 48er Aktivisten zusammen sowie Wissenschaftler und Schriftsteller, die im liberaleren Klima des Großherzogtums auf die Akteure des Risorgimento und die Repräsentanten des jungen italienischen Staates trafen. Ab 1865 war Florenz sogar die Hauptstadt des teilweise geeinten Italiens. Später kamen auch

hierher die Künstler, die sich an der besonderen Florentiner Renaissancekunst schulten, allen voran Adolf Hildebrand und Hans von Marées.

Geschichte und Kultur Italiens gehörten seit den Zeiten Winckelmanns und Goethes für etwas mehr als ein Jahrhundert zu den wichtigsten Themen in den Gelehrtendiskursen und kulturellen Zirkeln der Zeit in Deutschland, auch wenn dies zunächst Rom betraf und erst später auf Florenz überging. Besonders in Risorgimento und Postrisorgimento war die Verbindung beider Länder eng, denn Italien hatte in gewisser Weise Vorbildfunktion hinsichtlich einer nationalen Einigung der deutschen Staaten. Darüber hinaus erwies sich das Renaissance-Paradigma, das ja mit Florenz eng verbunden war und immer noch ist, als besonders ergiebige und unverbrauchte historische Ressource. Es wurde bekanntlich „erfunden“ zur Modellierung neuer gesellschaftlicher Leitbilder und zur Legitimierung politischer Ambitionen und einer entsprechenden Traditionswahl. Die Stadt wurde in der Folge zum Ort imaginierter „Geschichte“ und realer historisch-politischer Erfahrung. „Renaissance-Florenz“ stand auch für den bürgerlichen Gegenentwurf zu den Spielarten des zeitgenössischen Absolutismus und war ein Ort der Wissenschaft – und auch dadurch ein Gegenspieler zum papstregierten Rom. Die „Renaissance der Renaissance“ wurde für Italiener wie Deutsche der Horizont politischer, restaurativer wie progressiver Gestaltungswünsche. Das sich in jenen Jahren mit Florenz verbindende bürgerlich-emanzipatorische Ethos, seine akademischen und künstlerischen Traditionen zogen gerade die Deutschen an.

Doch wer kennt heute noch die Namen dieser einst berühmten Deutsch-Florentiner oder Florentiner Deutschen, Namen wie Jessie und Karl Hillebrand, Alfred von Reumont, Theodor und Paul Heyse, Adolf Hildebrand, Conrad Fiedler, Herman Grimm, Ludmilla Assing, Moritz und Hugo Schiff, Heinrich Homberger oder Edgar und Isolde Kurz? Politisch wie weltanschaulich waren sie sich keineswegs einig. Historisch standen sie in gleich mehreren Epochenumbrüchen. In den Beiträgen dieser Sektion kommen einige von ihnen noch einmal zu Wort mit ihren Themen und Theorien, ihren klarsichtigen, zukunftsweisenden Analysen – und ihren Irrtümern.

Michael Ewert, Rotraut Fischer, Elena Giovannini

„Fürchten Sie sich nicht vor der gerechten Freiheit und der Bildung der Frauen": Ludmilla Assings Frauenbild(er)[1]

Elena Giovannini (Vercelli)

1. Ludmilla Assing, die Frauenfrage und La posizione sociale della donna

1861 ließ sich Ludmilla Assing in Florenz dauerhaft nieder; dort behielt sie ihre politisch progressive Orientierung aus Berliner Tagen bei und unterstützte das Risorgimento sowohl in ihrem Salon als auch durch ihre publizistische Tätigkeit: Assing verstand sich durch ihre eigenständigen Schriften, ihre editorische Arbeit und ihre Übersetzungen (u.a. der Schriften Mazzinis ins Deutsche) als Vermittlerin zwischen Deutschland und dem neuen Italien[2]. Aktiv beteiligte sie sich auch an der zeitgenössischen Debatte um die emanzipatorischen Bestrebungen der in sich sehr heterogenen Frauenbewegung, zuerst mit ihren Frauenbiographien in Berlin, dann auch in Florenz, einer Stadt, in der Assing „von einem entwickelten feministischen und weltlichen Standpunkt auf das Risorgimento blickt [. . .]" (Casalena 2002: 314). Noch nicht hinreichend erforscht sind in diesem Zusammenhang die Grundzüge von Assings Frauenbild in ihrem historischen Kontext anhand der auf Italienisch verfassten Schrift *La posizione sociale della donna* (*Die soziale Stellung der Frau*, 1866). Bereits die vor dem italienischen Exil veröffentlichten Frauenbiographien *Gräfin Elisa von Ahlefeldt* (1857) und *Sophie von La Roche* (1859) enthalten jedoch erste Hinweise auf spätere Positionen der Autorin.

Heterogen und leidenschaftlich war der weibliche Beitrag zu den Unabhängigkeits- und Einheitskämpfen des Risorgimento, einer Zeit, in der die Frauenfrage in Italien ebenso wie in Deutschland deutlich zur Sprache gebracht wurde. Einige bewaffnete Frauen kämpften 1848 zusammen mit den männlichen Patrioten (z. B. Giulia Calame, Antonietta De Pace und Enrichetta de Lorenzo. Rose Montmasson war außerdem die einzige Frau, die an Garibaldis „Zug der Tausend" teilnahm), einige kümmerten sich um die Exilanten oder pflegten die Verwundeten in Feldlazaretten (u.a. Caterina Franceschi Fenucci

1 Dieses Forschungsergebnis ist original und wurde finanziell von der Università del Piemonte Orientale unterstützt. / This research is original and financially supported by the Università del Piemonte Orientale.

2 Zu Ludmilla Assing und ihrem florentinischen Aufenthalt siehe u.a. Fischer & Ujma 1999; Gatter 2001; Fischer & Ujma 2006.

und Angelica Palli Bartolommei), andere wiederum bedienten sich der Sprache und leisteten ihren Beitrag als patriotische Schriftstellerinnen, die politische und auch spezifisch weibliche Themen wie Fragen der Bildung und der Gesellschaft behandelten (z. B. Cecilia de Luna Folliero und ihre Tochter Aurelia)[3]. Leider führte das nationale Risorgimento jedoch zu keinem weiblichen „Risorgimento", denn nach der Einigung Italiens im Jahre 1861 wurden die Frauen in die häusliche Sphäre zurückverbannt und von der Politik ausgeschlossen. Der weibliche Drang nach Bildung und nach Verbesserung der gesellschaftlichen und rechtlichen Lage der Frau konnte aber nicht ganz zum Schweigen gebracht werden; in diesem Kontext ist auch Ludmilla Assings *La posizione sociale della donna* zu betrachten.

Wie der Titel verrät, wird die Situation der Frau in dieser Schrift im Rahmen ihres sozialen Umfelds verstanden. Was die Schilderung der Gesellschaft angeht, wird Assings kritische Stellungnahme deutlich; zugleich kann man aber feststellen, dass sie einige politische Bedingungen jener Jahre nicht in den Blick nimmt: 1865 wurde das italienische Zivilrecht verabschiedet, das den diskriminierenden *Code Napoléon* wiederaufnahm, in dem die Frau der Autorität des Ehemannes vollständig unterworfen und aus dem politischen und administrativen Leben ausgeschlossen war (Di Simone 2017: 10–11). Über die Lage der Frau wird nach dem Erlass sowohl im Parlament[4] als auch im ganzen Land noch lange diskutiert. Das bezeugen viele Veröffentlichungen, u. a diejenigen Anna Maria Mozzonis, einer Journalistin und Aktivistin in der Emanzipationsbewegung, die 1864 die Schrift *La donna e i suoi rapporti sociali. In occasione della revisione del Codice Civile italiano* (*Die Frau und ihre sozialen Beziehungen. Anlässlich der Revision des italienischen Zivilrechts*) und 1866 *Un passo avanti nella cultura femminile. Tesi e progetto* (*Ein Schritt vorwärts in der weiblichen Kultur. These und Projekt*) veröffentlichte[5].

Assing und Mozzoni kannten sich, aber ihre Schriften zur Frauenfrage weisen trotz des beiden gemeinsamen Engagements große Unterschiede auf. Was *La posizione sociale della donna* angeht, zeigt sich die einzige Spur der damaligen juristischen Debatte in dem Satz „untersuchen wir jetzt, wie der Mann (er allein war bisher Gesetzgeber) die Frau behandelt hat" (Assing 1866: 7), ansonsten spielt deren brisante Aktualität keine Rolle. In *La donna*

3 Zur Rolle der Frauen im Risorgimento und in den italienischen Frauenbewegungen siehe u.a. Rascaglia 2004; Musiani 2012; Musiani 2013; D'Errico 2014; Di Simone 2017. Zur Frauenfrage in Deutschland siehe u.a. Paletscheck 1991; Söhn 2003.

4 Vor allem dank dem Abgeordneten Salvatore Morelli, der seit Anfang der Sechzigerjahre sein ganzes Leben lang für die Frauenemanzipation kämpfte und 1867 als Allererster in Europa einen Gesetzentwurf für die Gleichberechtigung der Frau vorlegte. Siehe Bosna 2012.

5 Zu Mozzoni siehe u.a. Dalla Gassa; Mancina 2003; Di Simone 2017: 12.

e i suoi rapporti sociali listet Mozzoni hingegen siebzehn dringende konkrete Reformen auf, die zum Teil einen direkten Bezug zum *Code Napoléon* aufweisen[6]; außerdem erkennt Mozzoni an, dass auch Männer zur Emanzipationsbewegung beitragen könnten, und bedankt sich u.a. bei Mazzini und Salvatore Morelli sowie bei italienischen und französischen Intellektuellen und Schriftstellern (Mozzoni 1864: 4). Im Vergleich zu Mozzoni bleibt bei Assing die rechtliche Verantwortung der Männer für die soziale Lage der Frau eher im Unklaren und ohne Bezug auf die damaligen parlamentarischen Ereignisse.

2. Der Wortschatz

In *La posizione sociale della donna* schildert Assing eine sich rasch entwickelnde, aber gleichzeitig auch in erstarrten Strukturen gefangene Gesellschaft, in der Lügen, Heuchelei, Eitelkeit und Niedertracht gerade auch Frauen betreffen. Im Fokus der Betrachtung steht das Verhältnis zwischen Mann und Frau, das den Rahmen abgibt für Assings Bild der Frau und ihre Vorstellung von deren Emanzipation. Diesbezüglich ist es interessant, den von Assing in Bezug auf die beiden Geschlechter angewandten Wortschatz näher zu betrachten[7]. Die Wortwahl, die sich auf Männer bezieht (u.a. „bremsen", „[die Frau] einschlafen lassen", „verbieten", „lenken", „misstrauen", „befürchten", „Despot", „Egoismus" Assing 1866: 7–9, 11–12), zeigt deutlich, wer die Verantwortung für die Unterdrückung und die erschwerte Selbstentfaltung der Frau trägt und wie Männer jeder möglichen Frauenemanzipation misstrauen und sie sogar fürchten. Doch auch in diesem Fall wird verallgemeinert, und Männer werden in ihrer Gesamtheit angegriffen.

Bezüglich der Frauen signalisiert der verwendete Wortschatz nicht nur deren Opferrolle, sondern auch ihr Verhältnis zu den Männern, ihre besonderen „weiblichen" Eigenschaften sowie schließlich die patriotischen Gefühle und die Bildungsfragen, die für Assing auch in diesem Text ein besonderes

6 Unter den Forderungen der Frauen finden sich z. B. die Gleichberechtigung in der Gesellschaft und in der Ehe, die Zugewinngemeinschaft, das Wahlrecht und eine national einheitliche Schulbildung mit umfangreichen Lehrplänen. Besonders wichtig ist auch die Abschaffung männlicher Privilegien wie das der Veräußerung des Vermögens der Ehefrau ohne deren Zustimmung, des Erhalts des Sorgerechts für die Kinder und der rechtlichen Sonderbehandlung im Falle des Ehebruchs (Mozzoni 1864: 2–3).

7 Die Zitate aus den auf Italienisch verfassten Schriften von Assing und Mozzoni wurden in diesem Beitrag ins Deutsche übersetzt.

Anliegen darstellen[8]. Diese Aspekte zeigen bereits Assings Biographien von Elisa von Ahlefeldt und Sophie von La Roche. Hier werden an konkreten Beispielen die Züge von Assings Frauenbild herausgearbeitet, die einige Jahre später unabhängig von einzelnen Schicksalen in *La posizione sociale della donna* wiederaufgenommen und bekräftigt werden.

2.1 Die Opferrolle der Frau: u.a. „Sklaverei", „erzwungene Abhängigkeit", „gefangen", „Pflichten", „Schlummer" (Assing 1866: 7– 9)

Was die Opferrolle der Frau angeht, lässt sich zwischen dem für Männer und für Frauen angewandten Wortschatz ein klarer Zusammenhang feststellen („Despot", „verbieten" – „Sklaverei", „gefangen", „Pflichten"; „bremsen", „Egoismus" – „erzwungene Abhängigkeit"; „die Frau einschlafen lassen" – „Schlummer"). Die Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern werden von Assing durch die Wortwahl leidenschaftlich und offen kritisiert[9]. In den beiden schon erwähnten Biographien Assings fehlt dieser Aspekt jedoch, denn Elisa von Ahlefeldt und Sophie von La Roche werden nicht als Opfer, sondern als „glänzende Ausnahmen" dargestellt, wie Assing in *La posizione sociale della donna* (Assing 1866: 9) jene Frauen bezeichnet, die sich künstlerisch oder intellektuell profilieren konnten.

2.2 Das Verhältnis zu den Männern: u.a. „sich führen lassen", „folgen", „sich blind unterwerfen", „Mission", „behilflich sein", „unterstützen", „sich [dem Ehemann] verschreiben" (Assing 1866: 8–10, 12)

Die zweite Gruppe von Wörtern und Aussagen, die sich auf Frauen beziehen, verdeutlicht die Rolle der Frau in Bezug auf den Mann. „Die Mission der Frau, ihre wahrhafte Bestimmung [. . .] besteht darin, die würdige Gefährtin des Mannes zu sein, fähig, seine Gedanken und Gefühle zu teilen, bei jeder Gelegenheit ihm als Hilfe und Trost zu dienen" (Assing 1866: 9), schreibt Assing und fügt dann hinzu: „im Allgemeinen strebt die Frau danach, gelenkt zu werden, verspürt einen gewissen Genuss im Nachgeben" (Assing 1866: 11). In der familiären Eins-zu-Eins-Beziehung mit der Frau ist der Mann

8 Aufschlussreich in Bezug auf die Bildungsfrage im 18. und 19. Jahrhundert ist Gieseke 2001.

9 Beispielhaft dafür ist folgendes Zitat: „[der Mann] hat versucht, sie [die Frau] zu bremsen und durch mechanische Aufgaben wie diejenige der Gefangenen einschlafen zu lassen. [. . .] Als gäbe es einen höheren Zweck stürzte sich die Arme [die Frau] mit dem Eifer einer Ameise in solche monotonen Aufgaben, die ihr Despot ihr zuteilte" (Assing 1866: 8).

kein egoistischer Despot, sondern der Mensch, der dem Leben der Ehefrau überhaupt erst Sinn verleiht. Es lässt sich also feststellen, dass Assing im biedermeierlich-romantischen Frauendiskurs verortet werden kann, in dem die Bestimmung der Frau sich hauptsächlich innerhalb der patriarchalischen Familie erfüllt und die Haupttätigkeit der Frau im Wirken für andere besteht[10].

Die Biographien Ahlefeldts und La Roches bedienen ebenfalls diese Tradition. Das zeigt sich schon in den Untertiteln der Werke (*Gräfin Elisa von Ahlefeldt, die Gattin Adolphs von Lützow, die Freundin Karl Immermann's* und *Sophie von La Roche, die Freundin Wieland's*), die die Identität der beiden Frauen in der Rolle verankert, die sie in Bezug auf die wichtigen Männer in ihrem Leben spielten. Genauso bedeutend ist dann das Wirken für (hauptsächlich männliche) Andere, denn Ahlefeldt unterstützte ihren Ehemann, den preußischen Generalmajor von Lützow, bei der Errichtung seines Freikorps während der Befreiungskriege und wurde schließlich zur „Muse eines begabten deutschen Dichters [Karl Immermanns, mit dem Ahlefeldt 17 Jahre lang liiert war], dessen Lorbeer ohne den Sonnenschein ihrer Mühe nie so schön erblüht wäre" (Assing 1857: 2). La Roche wirkte dagegen so stark auf Wieland, dass „nach Sophien keine Frau einen so entscheidenden Einfluß auf seinen Geist und sein Herz ausübte" (Assing 1859: 97). Außerdem erfüllte La Roche als Schriftstellerin eine höchstbedeutende mütterliche Funktion, denn durch die Herausgabe der Frauenzeitschrift *Pomona für Teutschlands Töchter* (1783–1784) wurde sie „die gute Mutter von Deutschlands Töchtern" (Assing 1859: 9).

2.3 Liebe und „weibliche Spezifizität": u.a. „Herz", „unvollständig", „muss geschützt und unterstützt werden", „Besonderheit" (Assing 1866: 6–7, 9–10, 12–13)

Die Berufung auf einen Satz Lessings aus *Emilia Galotti* („Das Weib wollte die Natur zu ihrem Meisterstücke machen. Aber sie vergriff sich im Thone; sie nahm ihn zu fein", V. Aufzug, VII. Auftritt) und die daran anschließende Bemerkung Assings („es ist immer und immer wieder die Liebe, die diesen

10 Weitere Aspekte des romantischen Frauendiskurses sind u.a. das Erkennen der Frau als Individuum, die weibliche Neigung zur Poesie, die Erfüllung als Ehefrau und Mutter, das Bevorzugen der häuslichen Sphäre und die Neigung zum Emotionalen (Koeller 1998: 123–125). Diese Züge prägen auch Assings Frauenbild, das daher in den romantischen Frauendiskurs eingeordnet werden kann, wie mehrere in diesem Beitrag zitierte Aussagen aus *La posizione sociale della donna* und den beiden Biographien erkennen lassen.

Ton beseelt“ Assing 1866: 11) führen zwei weitere wichtige Aspekte ein: die zentrale Rolle der Liebe und die „weibliche Spezifizität“[11].

Das häufig wiederkehrende Wort „Herz“ (Assing 1866: 7, 11, 13) und Aussagen wie „die Frau ist in der Liebe führend“ (Assing 1866: 12) verknüpfen Assings Schrift wieder mit einem in der Romantik verwurzelten Frauenverständnis und spiegeln sich in den beiden Biographien wider, in denen das Liebesleben Ahlensfeldts und La Roches im Vordergrund steht. Beispielhaft dafür ist folgendes Zitat aus *Sophie von La Roche*, das die Existenz der Protagonistin zusammenfasst: „ein Leben voll Liebe, Dichterfreundschaft, Ruhm und Anerkennung“ (Assing 1859: 11). Nicht zufällig steht die Liebe an erster Stelle, an zweiter das Verhältnis zu einem Mann, und erst zum Schluss folgen die persönlichen Verdienste La Roches als Schriftstellerin. Zu beachten ist außerdem, dass die Anerkennung, auf die sich Assing bezieht, von männlicher Seite kommt.

In Bezug auf die „weibliche Spezifizität“ verdeutlicht sich Assings Emanzipationsbegriff: „Wir sind keine Befürworter derjenigen Emanzipation [. . .], die dazu neigt, die Frau dem Mann vollkommen gleichzustellen. Nein, wenn sie [die Frau] auf ihre weibliche Spezifizität verzichtet, verliert sie ihren größten Wert; wenn sie versucht, dem Mann ähnlich zu sein, verzichtet sie auf die ihr angeborene Zartheit, Grazie und Süßigkeit, ohne dabei die männliche Kraft zu gewinnen, und kann nichts anderes, als sich von einer wohlwollenden Fee in eine Hexe zu verwandeln“ (Assing 1866: 6). Weibliche Züge wie Süßigkeit, Sanftheit und Grazie charakterisieren auch die Beschreibungen Ahlefeldts und La Roches, aber dank ihrer außerordentlichen Schicksale entziehen sich die beiden Frauen fast vollständig der in *La posizione sociale della donna* thematisierten Beschränkung der Frau auf spezifisch weibliche Lebens- und Wissensbereiche.

„Die Frau kann nur in ihrer Sphäre groß sein“ (Assing 1866: 7), behauptet Assing in ihrer Schrift, und solche Aussagen haben auch konkrete Folgen, sowohl für das berufliche Leben der Frau – laut der Deutsch-Florentinerin soll eine Frau nicht alle Berufe anstreben: Krankenschwester ist angebracht, Chirurg nicht (Assing 1866: 6) – als auch für ihre intellektuelle Entfaltung, denn Frauen mangelt es an der „schöpferischen Kraft des Genies und an Gedankenkonzentration“,

11 Der Begriff „weibliche Spezifizität“ weist auf die körperlichen, geistigen und gesellschaftlichen Unterschiede zwischen Mann und Frau hin. Er geht von der Romantik und vom Idealismus aus, insbesondere von der Philosophie Fichtes und Hegels (Koeller 1998: 124). In *La Posizione sociale della donna* nimmt Assing diesen Begriff wieder auf. Sowohl der Wortschatz („*specialità di donna* [Spezifizität der Frau]“ und „Besonderheit“. Assing 1866: 6, 13), als auch der Inhalt der Schrift (siehe einige Zitate auf den nächsten Seiten dieses Beitrags: u.a. Assing 1886: 6, 7, 9) zeigen, wie „die Theorie vom weiblichen ‚Ganz-anders-Sein‘ “ (Koeller 1998: 214) Assings Frauenbild und Forderungen nach der weiblichen Emanzipation prägt.

deswegen „gab es einen weiblichen Fichte, Hegel, Raffaello, Michelangelo, Dante, Goethe oder Shakespeare noch nie und wahrscheinlich wird es sie auch nie geben“ (Assing 1866: 9). Solche Ansichten und Stellungnahmen führen jedoch zur Herabwürdigung der intellektuellen und künstlerischen Leistungen auch „glänzender Ausnahmen“ wie Sophie von La Roche.

2.4 Bildungsfragen und patriotische Gefühle: „aufwachen“, „befreien“, „sich frei bilden“, „nachdenken“, „lesen“, „das Schöne anstreben“, „an dem Schicksal ihrer Heimat teilhaben“ (Assing 1866: 9, 12–13)

Ein solches Verständnis der „weiblichen Spezifizität“, das sich auf die Mängel der Frau und nicht auf ihre Stärken stützt, kommt letztendlich auch im Hinblick auf die Bildung zum Ausdruck, denn Assing schreibt: „in der Philosophie, der Wissenschaft, in den Künsten und in der Poesie wird sich die Frau schwer mit dem Mann messen können“ (Assing 1866: 9), trotzdem engagiert sich Assing für die Frauenbildung, denn „genauso wie Männer haben Frauen die Pflicht, sich zu bilden, ihre mentalen und sittlichen Eigenschaften zu entfalten, ihren Verstand zu gestalten, ihren Geist zu pflegen“ (Assing 1866: 9). Um dieses äußerst wichtige Ziel zu erreichen, richtet Assing jedoch eine Aufforderung an die Männer: „emanzipiert ihren [der Frau] Verstand, stellt es ihr frei, sich mit Wissenschaften zu beschäftigen und sich durch die Schönheit der Kunst und der Poesie inspirieren zu lassen, lasst sie nachdenken, ihre Talente pflegen und nach allen Schönheiten streben“ (Assing 1866: 12). Assings Appell ist dringlich, aber die Rolle, die sie dem Mann als bewilligender höherer Instanz zuschreibt, betont noch einmal die unterlegene Stellung der Frau, die hier nur als Objekt einer von männlicher Seite gewährten (Bildungs-)Emanzipation auftritt.

Anna Maria Mozzoni ist im Vergleich zu Assing viel konkreter. In der Schrift *Un passo avanti nella cultura femminile. Tesi e progetto*, die in demselben Jahr wie Assings *La posizione sociale della donna* erschien, entwirft Mozzoni neben dem auch von Assing anerkannten Bedürfnis nach besseren Bildungsmöglichkeiten einen Plan für die Gründung eines internationalen Instituts, in dem sich Frauen unabhängig von Alter, Herkunft und Konfession nach dem primären Schulabschluss weiterbilden können. Die am Ende der Schrift veröffentlichten Tabellen mit der jährlichen Fächereinteilung in den verschiedenen Studienrichtungen (Mozzoni 1866: 100–102) zeigen, dass Mozzoni – im Unterschied zu Assing – keine Fächerbeschränkungen für Frauen vorsieht, so dass neben eher „weiblichen“ Fächern wie Sprachen, Ornamentzeichnung, Geschichte oder Literatur auch Physik, Ethnographie, Zoologie und Mineralogie unterrichtet werden. Dieses Projekt soll versuchen, die Kluft zwischen männlicher und weiblicher Bildung zu überbrücken, an der auch La Roche laut Assings Biographie litt, wie der Satz „sie [Sophie] wünschte

oft, wie ein Knabe erzogen zu werden“ (Assing 1859: 15) verrät. Mozzoni strebt danach, „die Frauenbildung von der Leichtigkeit und Oberflächlichkeit“ (Mozzoni 1866: 48) zu befreien, die als Folge der defizitären Auffassung der „weiblichen Spezifizität“, die auch Assing vertritt, zu verstehen sind und die für die in der Zeit des Risorgimento noch bestehenden Einschränkungen und Mängel in der Frauenbildung verantwortlich sind.

Assing und Mozzoni teilen die feste Überzeugung, dass Frauen durch Vaterlands- und Freiheitsliebe ebenso bewegt werden können wie Männer, wie auch die Lebenserfahrungen beider Autorinnen beweisen. Nicht zufällig endet Assings Appell an die Männer in *La posizione sociale della donna* mit der Aufforderung: „lasst sie [die Frau] lesen und an dem Schicksal ihrer Heimat teilhaben“ (Assing 1866: 12). Beispielhaft dafür ist das Engagement der „belesenen“ Elisa von Ahlefeldt als Stütze ihres Ehemanns. Diesbezüglich ist der Verweis auf Jeanne d’Arc in der Biographie zu beachten, denn Ahlefeldt „trug [. . .] nicht wie Johanna d’Arc selbst die Fahne in die Schlachten“ (Assing 1857: 2) und verkörpert somit Assings ideales patriotisches weibliches Verhalten, das *La posizione sociale della donna* fast wörtlich wiederaufnimmt: „von Vaterlandsliebe inspiriert kann sie [die Frau] manchmal die Fahne in das Schlachtfeld tragen, wie Jeanne d’Arc, die Jungfrau von Orléans, aber sie wird immer ein mittelmäßiger Soldat sein“ (Assing 1866: 6). Auch in Bezug auf die Teilnahme der Frauen an den Freiheitskämpfen ist Assings Stellungnahme in ihrer Schrift in der Weise an ihre Vorstellung von der Besonderheit der weiblichen Natur gebunden, dass sich Frauen freiwillig in den Hintergrund zurückziehen und den aktiven Kampf an der „Front“ – sowohl im konkreten als auch im metaphorischen Sinne – den Männern überlassen.

3. Männer und Frauen

In der Darstellung der männlichen Reaktionen auf die Forderungen der Frauen weisen die Schriften Assings und Mozzonis wieder einen erheblichen Unterschied auf, selbst wenn beide Autorinnen sich darüber einig sind, dass Männer in ihrer Gesamtheit davon wenig begeistert sind. Mozzoni wendet sich mit folgender Aufforderung an die Männer: „Männer, ihr hängt mit einem eure Intelligenz ehrenden Nachdruck und eurem feinen Sinn für Interessen allen demokratischen und fortschrittlichen Ideen an. Aber es scheint sich für euch nicht zu lohnen, wenn eine Frau damit aufhört, euer Spielzeug zu sein“ (Mozzoni 1866: 49). Die heutigen Gegner könnten doch zu künftigen Verbündeten werden, aber sie müssten auf die Unterwerfung der Frauen verzichten, die Mozzoni ablehnt, Assing jedoch bis zu einem gewissen Grade als „natürlich“ gegeben darstellt.

In *La posizione sociale della donna* behauptet Assing zwar, die Frau werde durch eine bessere Bildung in ihrer Aufgabe als Ehefrau, Mutter und Hilfe der Männer „kräftiger“ (Assing 1866: 9), und sie versichert sogar, dass „das weibliche Herz dadurch [d. h. durch Wissen und Vaterlandsliebe] nicht weniger liebevoll sein wird“ (Assing 1866: 12). Doch dient die „Kräftigung“ eben nur der eigentlichen Aufgabe: Stütze für die Männer und die Familie zu sein. Als beispielhaft dafür können Ahlefeldt und La Roche angesehen werden, die trotz des Engagements in den Befreiungskriegen oder der literarischen Tätigkeit zärtliche Ehefrauen und Geliebte waren. Da wo Mozzoni die männlichen Gegner angreift, verspürt jedoch Assing das Bedürfnis, sie zu besänftigen. Es muss betont werden, dass Mozzoni die Rolle der Frau als Ehefrau und Mutter nicht negiert, aber die familiäre ist nicht die einzige oder primäre weibliche Aufgabe, denn Mozzoni nimmt die Frau auch „als Bürgerin [und] als Mitwirkende im Laboratorium gesellschaftlicher Entwicklungen“ (Mozzoni 1866: 54–55) wahr. Im Vergleich zu Assing ist Mozzonis Auffassung der sozialen Stellung der Frau viel ausdifferenzierter und schließt insbesondere gesellschaftliche Bereiche ein, die Assings Frauenbild ausschließt.

4. Fazit

Die Aufforderung zur Emanzipation der Gefühle, der Ehrlichkeit, der Wahrheit und des Gewissens am Ende von *La posizione sociale della donna* (Assing 1866: 16) zeigt, wie Assings Schrift bis zum Schluss der weiblichen „Besonderheit“ und Sondersphäre verhaftet bleibt. Trotz eines starken Emanzipationswillens lässt ein biedermeierlich-romantisch geprägter Frauendiskurs, der bei Assing bestimmend ist, die Forderungen der Deutsch-Florentinerin auf der konkreten Ebene des Fortschritts der Frauen (nicht nur) im Bereich der Bildung nicht als an den realen gesellschaftlichen Verhältnissen orientiert und daher weniger effektiv wirken. Assings Schrift scheint die damalige Debatte über die soziale Stellung der Frau kaum zu beachten und zieht sich somit eher auf allgemeine Betrachtungen zurück, als auf dem „Schlachtfeld“ der gesellschaftlichen Kämpfe um die Emanzipation der Frau aktiv zu sein. Wenn man auch Assings Frauenbild(er) in den Biographien Elisa von Ahlefeldts und Sophie von La Roches berücksichtigt, die in mehrfacher Hinsicht den späteren Auffassungen in *La posizione sociale della donna* vorgreifen, merkt man eine deutliche Kontinuität in Assings Frauenverständnis, die sich von der Berliner Phase in Assings Leben bis in die florentinische erstreckt. Dieses Frauenbild kann als beispielhaft für eine der unterschiedlichen Richtungen gelten, die zur Heterogenität der damaligen deutschen und italienischen Frauenbewegungen beitrugen. Das zeigt sich am Vergleich mit Anna Maria Mozzoni, die die

„weibliche Spezifizität" zwar anerkennt, sie aber nicht als einschränkend versteht, so dass die Emanzipationsforderungen der Mailänder Aktivistin aktualitätsgebundener sind und auf konkretere gesellschaftliche Auswirkungen zielen als diejenigen Assings.

Ludmilla Assings Engagement für die Frauen konkretisierte sich aber nicht nur in der literarischen Tätigkeit: In ihrem Testament bestimmte Assing eine erhebliche Summe für die Gründung einer Frauenschule. Das Institut wurde 1882 eröffnet und nach mehreren Schwierigkeiten ca. 1930 geschlossen, als es Mussolinis Gleichschaltung des Bildungswesens zum Opfer fiel. Diese „Schule für die Bildung des Volkes nach echt demokratischen Vorschriften, mit Deutschunterricht" (Casalena 2002: 80) ist ohne Zweifel einer der erfolgreichsten Beiträge Ludmilla Assings als Vermittlerin zwischen Deutschland und Italien, als fortschrittliche Intellektuelle und als engagierte Frau.

Literaturverzeichnis

Assing, Ludmilla (1857): *Gräfin Elisa von Ahlefeldt, die Gattin Adolphs von Lützow, die Freundin Karl Immermann's*. Berlin: Duncker.

Assing, Ludmilla (1859): *Sophie von La Roche, die Freundin Wieland's*. Berlin: Janke.

Assing, Ludmilla (1866): *La posizione sociale della donna*. Milano: Giuseppe Chiusi.

Bosna (2012): *Salvatore Morelli in difesa delle donne nell'Italia risorgimentale*. Roma: Aracne.

Casalena, Maria Pia (2002): „Ludmilla Assing. Storia e politica in una donna dell'Ottocento". In: *Passato e presente: rivista di storia contemporanea* (56), S. 1–28.

Dalla Gassa, Maria Elena: „Anna Maria Mozzoni". In: *Enciclopedia delle donne*, URL: http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/anna-maria-mozzoni/ [12.09.2021].

D'Errico, Sergio (2014): „Il ruolo delle donne nel Risorgimento". In: *Rivista del diritto e di storia costituzionale del Risorgimento* (3), URL: https://storiacostituzionale.altervista.org/anno-2014/ [12.09.2021].

Di Simone, Maria Rosa (2017): „I diritti delle donne nell'Italia unita". In: Mangiameli, Agata C. Amato (Hrsg.): *Diritti umani e genere. Fondamenti scientifici, antropologici, storici e filosofico-giuridici del modello dell'uguaglianza nella differenza*. Torino: Giappichelli, S. 10–19.

Fischer, Rotraut/ Ujma, Christina (1999): „Deutsch-Florentiner. Der Salon als Ort italienisch-deutschen Kulturaustausches im Florenz der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts". In: Simanowski, Roberto/ Turk, Horst/Schmidt, Thomas (Hrsg.): *Europa – ein Salon? Beiträge zur Internationalität des literarischen Salons*. Göttingen: Wallstein, S. 125–146.

Fischer, Rotraut / Ujma, Christina (2006): „Fluchtpunkt Florenz – Deutsch-Florentiner in der Zeit des Risorgimento zwischen Epigonalität und Utopie".

In: *Marburger Forum, Beiträge zur geistigen Situation der Gegenwart* (3), URL: https://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de/4108/ [12.09.2021].

Gatter, Nikolaus (2001): „‚Ameisenarbeit!'. Ludmilla Assings Lebensspuren in Florenz". In: Gatter, Nikolaus (Hrsg.): *Makkaroni und Geistesspeise*. Berlin: Berlin Verlag, S. 300–368.

Gieseke, Wiltrud (Hrsg.) (2001): *Handbuch zur Frauenbildung*. Opladen: Leske + Budrich.

Koeller, Doris (1998): *Biographisches Schreiben und Selbstreflexion: Frauen der Romantik in Lebensbeschreibungen von Schriftstellerinnen der DDR*. Regensburg: Regensburger Schriften zur Literaturwissenschaft.

Mancina, Claudia (2003): „Anna Maria Mozzoni". In: Roccella, Eugenia / Scaraffia, Lucetta (Hrsg.): *Italiane dall'Unità d'Italia alla Prima guerra Mondiale*, Bd. I. Roma: Dipartimento per l'Informazione e l'Editoria, S. 135–139.

Mozzoni, Anna Maria (1864): *La donna e i suoi rapporti sociali. In occasione della revisione del Codice Civile italiano*. Milano: Ferrari.

Mozzoni, Anna Maria (1866): *Un passo avanti nella cultura femminile. Tesi e progetto*. Milano: Tipografia Internazionale.

Musiani, Elena (Hrsg.) (2012): *Educarsi, educare. Percorsi femminili dalla casa alla città*. Roma: Aracne.

Musiani, Elena (2013): *Non solo rivoluzione. Modelli formativi e percorsi politici delle patriote italiane*. Roma: Aracne.

Paletscheck, Sylvia (1991): „Frauen im Umbruch. Untersuchungen zu Frauen im Umfeld der deutschen Revolution von 1848/1849. In: Fieseler, Beate/ Schulze, Birgit (Hrsg.): *Frauengeschichte gesucht – gefunden? Auskünfte zum Stand der historischen Frauenforschung*. Köln: Böhlau, S. 47–64.

Rascaglia, Mariolina (2004): „Da madre a figlia: percorsi ottocenteschi del sapere di genere". In: Guidi, Laura (Hrsg.): *Scritture femminili e storia*. Napoli: 2004, S. 173–190.

Söhn, Gerhart (2003): *Die stille Revolution der Weiber. Frauen der Aufklärung und Romantik*. Leipzig: Reclam.

„O, mein schönes Exil!“ Florenz in den Reisebriefen von Ludmilla Assing an Emma Herwegh aus den Jahren 1861/1862

Angelika Schneider (Bratislava)

1. *„Auch ich liebe Italien“*

Am 14. März 1861 fügt Ludmilla Assing einem ihrer wenigen Briefe an Georg Herwegh einen Brief an Emma Herwegh[1] bei, mit der sie seit 1858 eine sich intensivierende Korrespondenz führt:

> Daß es Sie immer nach Italien lockt, begreife ich! Wissen Sie wohl daß ich davon träume im nächsten Herbst, wenn die Sterne günstig sind, zum zweitenmale das wunderbare Land wiederzusehen, und dann möchte ich sechs bis sieben Monate dort bleiben, um alles in Ruhe genießen zu können! Dann werde ich wieder Herrn Herwegh bitten mir den Reiseplan zu machen, damit sein Rath wieder als guter Genius mich begleite. Einstweilen sind das erst Träume, aber vielleicht lassen sie sich ausführen, und unterdessen bin ich hier möglichst fleißig, um später mit besserem Gewissen desto unfleißiger sein zu können, und nur zu genießen, oder vielmehr nur die Studien zu treiben, die den Genuß vergrößern. (Berlin, 14. März 1861, BR H 994).

Das klingt nach einer typischen Bildungsreise, wie sie im 19. Jahrhundert viele Deutsche, darunter einige Frauen, unternahmen. Assing aber lockt es nicht nur wegen der Landschaft und der Kunst in „das wunderbare Land“ – sie ist als Publizistin, Schriftstellerin und politische Journalistin tätig und ebenso

1 Alle im Folgenden zitierten Briefe von Ludmilla Assing an das Ehepaar Herwegh befinden sich im Dichter- und Stadtmuseum Liestal in den Mappen BR H 983–1020: Briefe aus den Jahren 1858–1861 sowie BR H 1021–1058: Briefe aus dem Jahre 1862. Zwei weitere Mappen enthalten ihre Briefe aus den Jahren 1863–1865 sowie 1866–1880. Bei insgesamt 139 archivierten Dokumenten zu Assing stellen die ca. 60 Briefe aus den Jahren 1861–1862 den Schwerpunkt des Konvoluts dar. Ich danke dem Dichter- und Stadtmuseum Liestal für die Erlaubnis, die Briefe zu fotografieren und daraus zu zitieren. Die Zitate folgen in Rechtschreibung, Zeichensetzung und Hervorhebungen dem Original, Trennstriche wurden getilgt. Aus Platzgründen werden nur Ort, Datum und die jeweilige Archivierungsnummer angegeben. Der sparsame Verweis auf Forschungsliteratur hat dieselben Gründe.

wie Emma Herwegh höchst interessiert an den „italienischen Wirren“ (Hamburg, 9. Oktober 1860, BR H 985), wo sich unter Mitwirkung von Garibaldi und seinen Freischärlern, die gerade zu einem europäischen Mythos werden, die Erlangung der Nationalstaatlichkeit abzeichnet. Drei Tage nach dem Briefdatum wird der italienische Staat gegründet, wenn auch als Monarchie und ohne Rom und Venedig, dennoch scheint den republikanisch gesinnten Vertretern des Risorgimento noch vieles erreichbar zu sein. Nicht wenige von ihnen hatten den von Emma Herwegh in Zürich geführten Salon besucht, ein Treffpunkt der europäischen demokratischen Linken im Exil (vgl. Krausnick 1998: 89–94). Nun sind sie nach Italien zurückgekehrt; Ludmilla Assings Studienreise wird dazu dienen, die Lage zu sondieren und das Kontaktnetz aufrechtzuerhalten, denn auch die deutschen Achtundvierziger schöpfen neue Hoffnung. Während die einen das Risorgimento als „Initial oder Modell“ (Leonhard 2005) für die deutsche Nationalbewegung diskutieren, sehen andere die Chancen einer Übersiedelung (was sich für die Herweghs allerdings zerschlagen sollte): „Nach der Einigung war Italien für eine Weile das freieste Land der Welt, und man konnte sich dort als Querdenker oder exilierter Altachtundvierziger gut niederlassen“ (Ujma 2017: 37).

Im selben Brief findet sich eine zweite Beilage, die mit „Für Sie allein!“ gekennzeichnet ist: „Ausserordentlich hat es mich gefreut daß Sie doch auch trotz allem an eine leidenschaftliche Zuneigung von Francesco glauben! Wo die nur wirklich ist, da ist doch sogar Unverantwortliches halb entschuldigt. Ich sehe seiner Antwort mit Spannung entgegen, und zugleich versetzt mich die wenn auch sehr unsichere Möglichkeit seines Kommens in beständige Unruhe. Wie soll diese seltsame Geschichte enden? – Noch ist sie nicht aus“ (Berlin, 14. März 1861, BR H 994). Die Geschichte beginnt während der ersten Italienreise Ludmilla Assings im Herbst 1860: In Genua verliebt sie sich kurz entschlossen in einen Mann, der, angeblich 36 Jahre alt, Ingenieur und Teilnehmer an der Schlacht von Goito 1848, nach Berlin kommen will und Geld braucht. Die Auskünfte, die Emma Herwegh bei ihren Bekannten in Italien einzieht, sind alarmierend und wecken starke Zweifel an seinen persönlichen Angaben und der Ernsthaftigkeit seiner Gefühle. Assing reagiert darauf am 29.10.1860 mit einem langen Schreiben, das eine ganze Reihe von vertraulichen Briefbeilagen an Emma Herwegh eröffnet, die nicht für deren mitlesenden Ehemann bestimmt sind. Erst im Sommer 1861 erklärt Assing die Geschichte mit Francesco für beendet (vgl. Hamburg, 12. Juli 1861, BR H 1002), zuvor hat sie mit dem Gedanken gespielt, mit ihm nach Italien zu ziehen: „Ich erwiederte ihm in der überströmenden Empfindung meines Herzens daß wenn er noch immer die Wünsche habe, die er mir ausgesprochen ich meinerseits darüber mit mir in’s Klare gekommen sei, daß es unrecht wäre ihn für lange Zeit von seinem Vaterlande, dem er angehöre, zu trennen, und

daß ich lieber mich entschließen wolle, nach seinem Aufenthalt in Berlin, ihm zu folgen" (Berlin, 29. Oktober 1860, BR H 986). Emma Herwegh gibt sie folgende Erklärung für ihre Obsession: „Daß Sie Italien so lieben, freut mich so; ich begreife es ganz bis in alle seine Tiefen, und ich wage zu behaupten daß wir uns darin ähnlich sind. Auch ich liebe Italien mit in diesem Francesco, der mir so über alle maßen gefällt!" (Berlin, 9. November 1860, BR H 987). Italien ist hier eine emotional aufgeladene Chiffre, die kulturelle, politische und private Glücksversprechen und Sehnsüchte vereint; es ist das „Land, wo die Zitronen blühn", das Land der Schönheit von Natur und Kunst, das Land der Aufstände gegen absolutistische Fremdherrschaft, wo die Begeisterung für Freiheit und Vaterland nicht erloschen ist, das Land der leidenschaftlichen Liebe und der heroischen Freiheitskämpfer, in denen personifiziert scheint, was „Italien" bedeutet.

Ludmilla Assings Liebe zu Italien kann mit den kulturellen Praktiken des Bildungsbürgertums, der Politisierung durch das Generationenerlebnis 1848 und mit einem Beziehungsideal in Verbindung gebracht werden, das Partnerwahl und Selbstdarstellung dieser politisierten Frauen leitete: „Sie bevorzugten Männer, an deren Seite sie ihren eigenen politischen Ansichten als Bestandteil ihrer Lebensentwürfe nachgehen konnten" (Frontoni 2013: 101). Privates und Politisches gehörten für diese Frauen zusammen, Emma Herwegh ist ein Paradebeispiel dafür. Dabei ging es oft weniger um Gleichberechtigung als um das romantische Ideal einer auf leidenschaftlicher Liebe gegründeten Ehe, aber nur ein politischer aktiver, gleichgesinnter Mann schien dieser Liebe wert (vgl. Frontoni 2013: 303–316). Ludmilla Assing ist alleinstehend, sie hat ihr Leben erst in Hamburg bei den Eltern und dann in Berlin bei ihrem Onkel Karl August Varnhagen von Ense verbracht (durch den sie das Ehepaar Herwegh kennen gelernt hat). Mit fast vierzig steht sie an einer Lebenswende. Der Tod ihres Onkels 1858 hat sie ihrer wichtigsten Bezugsperson beraubt und ihr zugleich die Freiheit und die Mittel gegeben, ein selbstständiges Leben zu führen, indem sie die Manuskripte und Autographen aus Varnhagens umfangreichem Nachlass seinem Wunsch gemäß nach und nach veröffentlicht (vgl. Gatter 2010). Dabei gerät sie heftig mit den Zensurbestimmungen in Konflikt, was ihr europaweite Beachtung bei Liberalen, „eine nachhaltige Ächtung in den geselligen Kreisen Berlins" (Gatter 2006: 237) und Ärger mit den preußischen Behörden einbringt: „Neben der Ausweisung hatte sie angesichts der polizeilichen Maßnahmen vor allem die Konfiskation der Originalbriefe und -aufzeichnungen zu fürchten" (Gatter 2006: 239). Der politischen Aufbruchsstimmung in Italien korrespondiert mit den beiden Italienreisen von Ludmilla Assing ein persönlicher Aufbruch, der als Suche nach einem Ort verstanden

werden könnte, der neben Freiheit, intellektueller Anregung und ungestörter Arbeit auch ein Gefühl der Zugehörigkeit und des Geliebtwerdens verspricht.

Zumindest ergibt sich dieser Eindruck bei der Lektüre der Briefe, die Ludmilla Assing von ihrer zweiten Italienreise an Emma Herwegh nach Zürich geschickt hat. Sie sind Teil einer langjährigen facettenreichen Korrespondenz zwischen den beiden Frauen, die sich bis zum Todesjahr Assings 1880 erstreckt. Auch die Gegenbriefe haben sich erhalten, da sie Ludmilla Assing mit ihrem als Sammlung Varnhagen bekannt gewordenen Nachlass der Preußischen Staatsbibliothek vermacht hat.[2] Der bislang unveröffentlichte Briefwechsel zwischen den beiden politisch engagierten Frauen wurde mehrfach, aber noch lange nicht erschöpfend, als biographisches und historisches Quellenmaterial ausgewertet (z. B. von Gatter 1996, 2010, Krausnick 1998, Frontoni 2013 sowie im Kommentarteil der von Pepperle 2005–2019 herausgegebenen kritischen Gesamtausgabe von Georg Herweghs Werken und Briefen). Hier werden nun weitere Proben gegeben,[3] die eine sehr persönliche Seite von Ludmilla Assing als Briefschreiberin[4] vorstellen und den autobiographischen Aspekt ihrer Briefe beleuchten sollen. Dabei ist natürlich die Adressiertheit dieser autobiographischen Selbstdarstellung zu beachten, die von dem Bild, das Ludmilla Assing von Emma Herwegh hat, beeinflusst ist, doch kann dem hier nicht weiter nachgegangen werden.

In den intimen Briefen an Emma Herwegh erscheint ein Italienbild, das dem von Ludmilla Assing in ihren publizierten Schriften entworfenen urbanen und politischen Italienbild (vgl. Ujma 2017: 29) eine emotionale Färbung hinzufügt. „Im Mittelpunkt ihres Italienbildes steht Florenz“ (Ujma 2017: 133, vgl. dort das Kapitel „Stadt und Revolution. Ludmilla Assing porträtiert Florenz und das Risorgimento“, S. 133–162). In Florenz findet auch ihr emphatisches Italienbild mit allen seinen Ingredienzen seinen Fokus. Dass Ludmilla Assing während ihrer zweiten Italienreise mit der Verurteilung wegen Majestätsbeleidigung der Rückweg nach Berlin abgeschnitten wurde, hat sie nicht als Katastrophe empfunden: „Sie hatte sich nicht [. . .] durch Flucht der Verhaftung entzogen, sondern betrachtete ihren Florentiner Aufenthalt als freiwillig“ (Gatter 2006: 240). Einer der Gründe war, dass sie Florenz längst so stark emotional besetzt hatte, dass es ihr heimatlicher erschien als die alte Heimat Berlin.

2 Die Briefe Emma Herweghs werden heute in der Jagiellonen-Bibliothek Krakau aufbewahrt, einige Briefe befinden sich auch im Literaturarchiv Marbach.

3 Ich habe mir die Transkription und Edition dieses Briefwechsels vorgenommen.

4 Von den ca. 3000 überlieferten Briefen von und an Ludmilla Assing aus der Korrespondenz mit ca. 450 Personen (vgl. Müller 1992) liegt nur ein geringer Teil gedruckt vor.

2. *„Was aber nach Florenz?“*

Ende August 1861 tritt Ludmilla Assing über Zürich die zweite, „so lange geträumte Reise nach Italien“ (Berlin, 25. Juni 1861, BR H 1001) an. In Florenz nimmt sie den ersten längeren Aufenthalt. Ihre ersten Briefe von dort enthalten begeisterte Schilderungen der Kunstschätze der Vergangenheit, patriotischer Szenen aus der Gegenwart des Alltagslebens und des Theaters sowie einer Ausstellung, die die wirtschaftliche Zukunft eines modernen Landes vermitteln soll (vgl. Florenz, 28. Oktober 1861, BR H 1009). Allerdings findet sich auch eine melancholische Randbemerkung: „Wohl ist meine Reise wunderschön; doch bin ich eigentlich nur glücklich wenn ich mich selbst vergessen kann. Es ist eine große Stütze, die der wahre Antheil an den allgemeinen Dingen giebt, den ewig Großen und Schönen, aber Einsamkeit bleibt Einsamkeit. ‚Wer ist denn glücklich?‘ fragt die Prinzessin im Tasso. Doch war ich es mit dem Onkel!“ (Florenz, 20. Oktober 1861, BR H 1008).

Durch die Vermittlung der Herweghs erhält Assing, die Italienisch spricht, Zugang zu den Kreisen der Florentiner Intellektuellen und Aktivisten. Besonders wichtig wird die Begegnung mit Piero Cironi (vgl. Ujma 2017: 149–155). Cironi war ein journalistisch und organisatorisch tätiger enger Mitarbeiter von Mazzini, der in Zürich zum Kreis um Emma und Georg Herwegh gehört hatte. 1857 war er in die Toskana zurückgekehrt, wo er in Prato bei Florenz lebte. Ludmilla Assing schreibt nach Zürich über ihren ersten Eindruck: „Ein bedeutendes Gesicht mit gefurchten Zügen, etwas grau, nicht mehr jugendlich, aber von charaktervollem, mächtigem Ausdruck, ja, man könnte ihn schön nennen. Sein ganzes Wesen giebt den Eindruck der Energie, der Entschiedenheit, und so gehalten und maßvoll er äußerlich erscheint, so würde ich mich nicht wundern, wenn er innerlich leidenschaftlich und voll Feuer wäre. So kommt er mir vor, nach anderthalb Stunden“ (Florenz, 5. November 1861, BR H 1010). Leidenschaft und Feuer klingen nach einem Italien-Stereotyp, sie markieren hier aber den Enthusiasmus des Revolutionärs, seinen patriotischen Eifer, was ihm in Assings Augen eine erotische Qualität verleiht. Denn keine zwei Wochen später, kurz vor der dritten Begegnung, vertraut sie Emma Herwegh an, dass sie sich in Cironi verliebt hat: „Ich bin unruhig, zu nichts recht aufgelegt, nicht einmal zu den Kunstschätzen, und es ist mir beinahe lieb daß der Regen so ununterbrochen vom Himmel stürzt, daß sich ohnehin nichts anfangen läßt. Über meine Abreise bin ich noch ganz unschlüssig [. . .] – wegen Cironi. Da haben Sie nun alles“ (Florenz, 18. November 1861, BR H 1014). Die Verbindung „Francesco und Italien“ wird zu „Cironi und Florenz“. Am 2. Dezember 1861 schildert Ludmilla Assing einen Ausflug, den sie in Cironis Begleitung unternommen hat:

> Eben, es ist gleich drei, kommen wir von einer Fahrt nach Fiesole zurück. Nie war der Himmel blauer und italienischer, die Sonne goldener; die blühenden Rosen, die in langen Guirlanden die Mauern krönten, die dunkeln Zipressen, die grauen Oliven, der Blick auf die Stadt, die blauen Berge, zwischen denen sich der Arno wie ein silbernes Band hinzog, nie habe ich Schöneres gesehen, und doch sah ich das alles so angenehm zerstreut, vertieft in andere Gedanken. Auch wenn wir einmal nicht sprachen, war ich ganz glücklich in dem sichern Bewußtsein des Zusammenseins. Welch ein ausgezeichneter, herrlicher Mann, edel wie ein Karakter aus der antiken Welt. Und besitzt dabei die ganze unendliche Güte der wahren Größe (Florenz, 4. Dez. 1861, BR H 1016, die vertrauliche Briefbeilage datiert vom 2. Dezember).

Ludmilla Assing entwirft hier ihr Arkadien, es liegt in Florenz und Umgebung. Dabei verknüpft sie Topoi literarischer Italiendarstellungen mit Topoi der politischen Publizistik: „Die Beschreibungen der Revolutionsanführer waren vom klassizistischen Bild des römischen Altertums geprägt" (Frontoni 2013: 322). Edelmut, Güte und Größe charakterisieren das auf die Antike rückprojizierte bürgerlich-republikanische Männlichkeitsideal, das Cironi zugeschrieben wird und die Liebe zu ihm begreiflich machen soll. Und erst die Liebe schafft das Arkadien.

Florenz als Ort, der von Liebe und Freiheit träumen macht, tritt in Konkurrenz zu Rom: „[. . .] selbst für die Kunst bin ich zu unruhig, ich will nichts als Cironi sehen, und in der Zeit, wo ich das nicht thun kann ungestört an ihn denken. Ich erinnere mich an Goethe's brennende Ungeduld nach Rom zu kommen, und ich stehe hier dicht vor seinen Pforten wie gefesselt, sehe träumend aus meinen Fenstern auf den Lungarno, die Brückenbogen, die sich im Wasser spiegeln, auf die Lichter, und möchte hierbleiben, wenn ich nicht fühlte, daß dies ganz unrichtig wäre" (Florenz, 25. November 1861, BR H 1015, die vertrauliche Briefbeilage datiert vom 26. November). Assing sucht und findet Gründe, um die mit Georg Herwegh abgesprochene Rundreise von Rom nach Sizilien so umzulenken, dass sie statt nochmals über Rom erneut nach Florenz führt: „[. . .] ich möchte auf der Rückreise das schöne Florenz wieder aufsuchen. Der Weg führt ja beinahe von selbst so" (Florenz, 25. November 1861, BR H 1015). In ihren Briefen aus Rom verliert Ludmilla Assing bald das Interesse an Schilderungen von Kunsterlebnissen, der deutschen Gemeinde, dem Papst und der politischen Misere im Kirchenstaat, sie hat anderes zu tun: „Verzeihen Sie nur diese schlechten, abgerissenen, unzusammenhängenden Briefe! Außer von diesem Meer von Eindrücken in Rom, zu dem man alle Segel der Seele nöthig hat, um sich durchzuarbeiten, bin ich auch stets mit Arbeiten überhäuft; einmal plötzlich wieder Massen von Korrekturbogen, des vierten Bandes, und dann habe ich ein paar Artikel von Cironi übersetzt" (Rom, 8. Januar 1862, BR H 1022). Dieser vierte Band

von Varnhagens Tagebüchern, der die Ereignisse von 1848/49 umfasst, wird ihr in Preußen zum Verhängnis werden (vgl. Gatter 2010). Mit Cironi steht Assing in brieflichem Kontakt, aber es sind die vertraulichen Briefe an Emma Herwegh, in denen sie sich in Rom, entfernt von Florenz und Cironi, unter Aufbietung der romantischen Liebessemantik in ein ganz großes Gefühl hineinschreibt. Florenz wird dabei zu einem Sehnsuchtsort, hier enden Raum und Zeit im Ewigkeitspostulat der romantischen Liebe:

> Was aber nach Florenz? O, da könnten Sie mir das Paradies anbieten und es könnte mich nicht locken. Ich sage das nicht aus Exaltation, sondern aus ruhigster tiefster Überzeugung. [. . .] Aber das versichere ich Sie, für mich ist näheres Kennenlernen etc. durchaus nicht mehr nöthig, mir ist es als kennte ich sein innerstes und eigentlichstes Wesen so genau, als wenn ich lebenslänglich nichts anderes studirt hätte, und zuletzt ist es mit ihm wie mit dem Pantheon, wie mit den Sternen, die ich neulich darüber so flammend leuchten sah, wie sie es bei uns nicht thun – einmal gesehen, und der Anblick ist so mächtig, durchdringt uns so, daß uns der neue Reichthum vorkommt als hätten wir ihn immer besessen. [. . .] Was Sie da vom Heirathen sagen: ach, ich versichere Sie, daran liegt mir am wenigsten. Ob heirathen oder sterben, das kommt zuletzt auf eins heraus, wenn es nur Lieben ist! (Rom, 8. Februar 1862, BR H 1026).

Am Ende der Reise nach Berlin zurückzukehren, erscheint unvorstellbar: „Über meinen zweiten Aufenthalt in Florenz mag ich noch gar nicht hinausdenken. Wie sollte ich es wohl anfangen einem zweiten, längeren Abschied auf unbestimmte Zeit entgegenzugehen? Und zuletzt wird doch jeder schickliche Anlaß aufhören dortzubleiben, bloß weil er da ist!“ (Rom, 16. Januar 1862, BR H 1023). Den Abstecher nach Sizilien will sie abkürzen, um die gemeinsame Arbeit bald fortsetzen zu können“ „[. . .] Cironi meinte wir könnten von der dazu bestimmten Zeit „rubare un mese“ [einen Monat stehlen, A.S.]. [. . .] Rubare un mese sollte natürlich nur sein, um dafür früher wieder in Florenz einzutreffen“ (Rom, 18. Dezember 1861, BR H 1018), um die gemeinsame Arbeit bald fortsetzen zu können. Die Sizilienreise wird allerdings zu einem begeisternden Erlebnis, das nun mit Florenz zu konkurrieren droht, denn Assing wird von Filippo De Boni in die Kreise der sizilianischen Patrioten eingeführt, die sie gastfreundlich aufnehmen und sehr beeindrucken. Dennoch will sie nicht länger bleiben: „Garibaldi wird hier erwartet; ja, aber wann? [. . .] Meine Ungeduld zieht mich nach Florenz“ (Neapel, 28. März 1862, BR H 1030). Assing reist ab, nicht ohne Emma Herwegh ihre Besorgnis mitzuteilen, Cironi gekränkt zu haben: „Wie eine Pflicht des Herzens aber kam es mir vor, ihm sogleich zu schreiben wie sehr er sich irrt, wenn er meint Sizilien könne mich Florenz vergessen machen“ (Neapel, 28. März 1862, BR H 1030).

3. „Wie wenn man nach Hause kommt“

Am 26. April 1862 meldet sich Ludmilla Assing bei Emma Herwegh: „Wirklich wieder in Florenz! Wie wenn man nach Hause kommt, so traulich und so schön!“ (Florenz, 26. April 1862, BR H 1033). Der persönliche Teil dieses Briefs handelt nun von dem Glück und Unglück einer Liebesbeziehung, in der die Beteiligten räumlich getrennt leben und wenig Zeit füreinander finden:

> So schön, so glücklich ist das Zusammensein daß ich keinen Ausdruck dafür habe, aber ich sehe auch wohl daß das Außenleben ernste Schatten hineinwerfen kann, und was da die Zukunft von vollständigem Glück geben kann, scheint mir sehr zweifelhaft. Er hat so viele Pflichten, die er mit der edeln Treue seines Karakters erfüllt, wenn sie ihm auch schwer werden, ich habe nur die eine, ihn zu lieben, das ist ein großer Unterschied. Jetzt schon müssen die Tage einzeln abgewonnen werden, die er hier mit mir zubringen kann; das ist eine ewige Aufregung, ein ewiger Wechsel, und wenn er fortgeht bin ich jedesmal so unglücklich wie ich froh war wenn er kam. [. . .] Kein Bild noch hab’ ich wiedergesehen, ich, die ich die Florentiner Galerie so in mein Herz geschlossen, alles was nicht Er ist, sehe ich wie durch einen Schleier [. . .] (Florenz, 26. April 1862, BR H 1033).

Dass die Attraktionen von Florenz ebenso wie die eigene Arbeit hinter dem Bild des Geliebten verschwinden, gehört zur Selbstdarstellung als liebender Frau. Ludmilla Assing aber zieht es nicht nach Prato, obwohl sie Cironis Familie bereits kennen gelernt hat. Am 7. Mai 1862 vertraut sie Emma Herwegh an, nach Florenz übersiedeln zu wollen:

> Einstweilen – vorläufig, denn alles schwebt ja – denke ich in den hier heißesten Monaten nach Berlin zurückzugehen, wenn dies geht, wie ich glaube, dann dort meine Wohnung aufzugeben, und meine Bücher und Papiere nach Florenz mitzunehmen. Dieses Wiederkommen, wird wie er sagt, ihm ein ‚immensissimo piacere‘ [große Freude, A.S.] sein. Aber was hilft es, Florenz und Prato sind immer noch zu weit von einander, und auch er sagt daß er bei diesen ewigen Trennungen non contento sei. [. . .] Von dem Wiederkommennach Florenz sag’ ich noch keinem was! Die Leute werden sich schön wundern über mich, aber was hilft das! Sie finden es doch richtig daß ich wiederkomme? Mir scheint es das einzige Mögliche. – (Florenz, 7. Mai 1862, BR H 1034)

Drei Tage später berichtet Assing davon, dass ihr in Berlin der Prozess gemacht werden soll (vgl. Florenz, 10. Mai 1862, BR H 1035), am 29.5. hat sie Gewissheit (vgl. Florenz, 29. Mai 1862, BR H 1037). Nach einigem Zögern, ob sie nicht doch vor Gericht auftreten soll, entschließt sie sich, das Risiko

einer Haftstrafe zu meiden. Ihr Diener Ganzmann wird ohne sie nach Berlin zurückreisen, um die Wohnungsauflösung und den Transport der wertvollen Manuskripte zu besorgen, Emma Herwegh bietet ihre Hilfe an (vgl. Florenz, 18. Juli 1862, BR H 1044). Ludmilla Assing trifft sich mit ihr in Zürich. In einem Brief noch von Florenz aus kommentiert sie die ihr bevorstehende Exilsituation mithilfe eines Bildes, das unbeschwerte Freiheit evoziert und das Exil als fliegenden Wechsel zwischen den beiden Orten Florenz und Zürich imaginiert: „Wenn ich so vergnügt bin wie heute trotz der tötenden Hitze, so wird mir der Abschied von meinem lieben Florenz gar nicht so schwer werden. Ich fühle mich als hätte ich Flügel, und könnte wie ein Vogel hinundherfliegen. ‚Es flog ein Vogel über's Meer!‘ Das werde ich sein, dieser Vogel. O, mein schönes Exil! Wenn die preußische Majestät in meine Seele sehen könnte, sie würde große Augen machen“ (Florenz, 15. Juli 1862, BR H 1043). Die übermütige Stimmung, die Assing hier heraufbeschwört, dient gewiss auch der Selbstbeschwichtigung. Aber der „schickliche Anlaß“, nach Florenz in die Nähe des Geliebten zu ziehen, ohne in der Berliner Gesellschaft und in den Zeitungen auch noch wegen ihres Privatlebens ins Gerede zu kommen, ist jetzt gegeben. Italien, Florenz, ein tätiges Leben im Kreise von Gleichgesinnten, Freundschaft und Liebe – das Exil bietet für Ludmilla Assing auch erfreuliche Aussichten.

Während Assings Abwesenheit kommt es in Italien zu einem spektakulären Ereignis: Am 19. Juli 1862 ruft Garibaldi die Parole „Rom oder Tod“ aus und macht sich unter Missachtung des Gewaltmonopols der italienischen Regierung an den Versuch, den Kirchenstaat für die Nation zu erobern. Der Zug von Sizilien nach Rom scheitert am 28. August mit der Schlacht am Aspromonte „in einer bürgerkriegsartigen Auseinandersetzung“ (Oswald 2020: 5), die überlebenden Freischärler ergeben sich, es gibt Hinrichtungen und Verhaftungen. Ludmilla Assing reist über die damalige Hauptstadt Turin nach Florenz zurück, um Erkundigungen über das Schicksal von politischen Freunden einzuziehen und den Herweghs aktuelle Informationen zu liefern: „Also wieder in dieser schönen guten Stadt, in der ich mich heimathlich wohlfühle“ (Florenz, 8. Oktober 1862, BR H 1051). Aber die Zeit für eine vertrauliche Kommunikation von Persönlichem ist vorbei:

> Wenn ich Ihnen in der letzen Zeit kein besonderes Blatt einlegte, so ist die einzige einfache Ursache davon daß nicht das Geringste mitzutheilen war, was nicht auch Herwegh hätte lesen können. Sie haben bereits aus meinen früheren Briefen erfahren daß ich Cironi sehr wenig sehe, da er äußerst beschäftigt und häufig leidend ist. Im Übrigen hat sich in unserer Freundschaft nichts verändert. Wenn er kommt, habe ich ihn vielerlei zu fragen über meine Wohnungs und Einrichtungssachen, und die wenige Zeit, die da ist, geht dann oft noch mit Besorgungswegen hin. Diese Wirklichkeit

> weicht denn freilich von Ihren kühnen Voraussetzungen weit ab (Florenz, 6. November 1862, BR H 1054).

Nun dominieren Ernüchterung und Alltag über Enthusiasmus und Träume, Ludmilla Assing ist politisch und privat in der italienischen/florentinischen Realität angekommen. Diese hält Bitteres bereit: Der laut Assing an einer Herzkrankheit leidende Cironi reibt sich in der politischen Arbeit auf und kehrt von einer Reise nach La Spezia zu Garibaldi schwerkrank zurück. Nach seinem Tod am 1. Dezember 1862 schreibt Assing: „Der Tod nimmt mir alles was ich liebe, die Eltern, den Onkel, – nun Cironi, damit ist alles zu Ende. Das volle schöne Glück so kurz“ (Florenz, 16. Dezember 1862, BR H 1057).

Ludmilla Assing bleibt in Florenz. Es wird nach Hamburg und Berlin für fast zwanzig Jahre ihr dritter und letzter dauerhafter Wohnsitz. Als gut integrierte Migrantin wird sie zu einem Teil des Risorgimento und zur kosmopolitischen Vermittlerin zwischen Italien und Deutschland (vgl. Gatter 2002, Ujma 2017: 133–162).

Literaturverzeichnis

Frontoni, Guilia (2013): *Vernetzt! Kontaktnetze von Frauen um 1848 in den deutschen und italienischen Staaten,* Phil. Diss. Göttingen.

Gatter, Nikolaus (1996): *„Gift, geradezu Gift für das unwissende Publicum.“ Der diaristische Nachlaß von Karl August Varnhagen von Ense und die Polemik gegen Ludmilla Assings Editionen (1860–1880)*, Bielefeld.

Gatter, Nikolaus (2002): „‚Ameisenarbeit!‘ Ludmilla Assings Lebensspuren in Florenz“. In: Ders. (Hrsg): *Makkaroni und Geistesspeise*. Almanach der Varnhagen Gesellschaft 2, Berlin, S. 300–308.

Gatter, Nikolaus (2006): „‚Also vorwärts wie eine ächte – Nichtpreussin [. . .]‘ Ludmilla Assing: Demokratin im italienischen Exil“. In: *Italien in Preußen – Preußen in Italien. Ein Kolloquium der Winckelmann-Gesellschaft, des Forschungszentrums Europäische Aufklärung und der Philosophischen Fakultät Potsdam*. Stendal, S. 236–247.

Gatter, Nikolaus (2010): „Kampf um das Gedächtnis der Revolution. Ludmilla Assing (1821–1880) und Karl August Varnhagen von Ense (1785–1858)“. In: Schmidt, Walter (Hrsg.): *Akteure eines Umbruchs. Männer und Frauen der Revolution von 1848/49*, Bd. 3, Berlin, S. 11–53.

Krausnick, Michail (1998): *Nicht Magd mit den Knechten. Emma Herwegh, eine biographische Skizze*, Marbach.

Leonhard, Jörn (2005): „Initial oder Modell? Die Perzeption des italienischen Risorgimento in Deutschland seit 1850“. In: *Jahrbuch zur Liberalismus-Forschung* 17, S. 199–204.

Müller, Marion (1992): „Vermittlungsversuche zwischen deutscher und italienischer Kultur. Ludmilla Assing in Florenz (1862–1880)". In: Heid, Ludger/Knoll, Joachim H. (Hrsg.): *Deutsch-jüdische Geschichte im 19. und 20. Jahrhundert*. Stuttgart, Bonn.

Oswald, Pascal (2020): „Vom Volturno nach Mentana. Giuseppe Garibaldi und die ‚Römische Frage' (1860–1870)". In: risorgimento.info, Erstanlage 05.03.2020, S. 1–10, URL: http://www.risorgimento.info/beitraege4b.pdf. (Datum des Abrufs: 23.7.2021)

Ujma, Christina (1017): Stadt, Kultur, Revolution. Italienansichten deutschsprachiger Schriftstellerinnen des 19. Jahrhunderts. Aus dem Nachlass hrsg. von Rotraut Fischer und Ruth Ujma, Bielefeld: Aisthesis.

Den Deutschen einen Blick in das innere Wesen der italienischen Gegenwart zu vermitteln – Karl Hillebrand und die Zeitschrift „Italia“ (1.1874–4.1877)

Anna Nissen (Bologna)

1. Einleitung

Unter dem Titel „Fragile Freundschaft“ ist Anfang 2021 eine aktuelle Meinungsumfrage der Friedrich-Ebert-Stiftung zu den deutsch-italienischen Beziehungen erschienen, deren formuliertes Ziel es war, „das deutsch-italienische Verhältnis ausführlich zu beleuchten und insbesondere [. . .] auch tiefer liegende Zusammenhänge aufzudecken, die über das rein Beschreibende hinausgehen“ (Braun et al. 2021: 5). Ganz ähnlich klingt die Zielsetzung, die der Deutsch-Florentiner Essayist und Publizist Karl Hillebrand in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts seiner Zeitschrift „Italia“ voranstellte, welche Gegenstand dieses Beitrags ist.

Die Beziehung zwischen Deutschland und Italien hat eine lange Geschichte, und beinahe ebenso weit zurück gehen die Versuche, sich „den anderen“ erklären zu wollen, gewissermaßen in einer Art Kulturvermittlung bzw. „mediazione (inter)culturale“ *ante litteram*. An dieser Stelle soll aber keine ausführliche Diskussion des Kultur(vermittlungs)begriffs erfolgen, sondern Karl Hillebrands Ansatz betrachtet werden der, mithilfe seiner Zeitschrift „Italia“ „den Deutschen einen Blick in das innere Wesen der italienischen Gegenwart zu vermitteln“.

Im Folgenden soll daher, nach einer kurzen Vorstellung der Person Karl Hillebrand, der Fokus auf der Zeitschrift selbst liegen, wobei in vielen Punkten auf Elisa Ranuccis Aufsatz „La rivista ‚Italia‘ “, der 1986 in den Konferenzakten von „Karl Hillebrand. Eretico d’Europa“ (Borghese 1986) erschien, Bezug genommen wird: Zunächst wird auf mögliche Vorläuferprojekte eingegangen, ehe dann anhand des Vorworts der der Zeitschrift zugrunde liegende Ansatz vorgestellt wird. Anschließend soll die Zeitschrift als solche analysiert werden, wobei ein Überblick über die Inhalte geboten wird und einige Beiträge etwas eingehender beleuchtet werden. Abschließend wird auf die Rezeption der Zeitschrift und ihr Ende nach nur vier Jahrgängen eingegangen.

2. *Karl Hillebrand*

Karl Hillebrand ist ein Name, der im Kontext der „Deutsch-Florentiner“ immer wieder fällt: Wolfram Mauser liefert in seinem 1960 erschienenen „Karl Hillebrand. Leben, Werk, Wirkung“ eine erste ausführliche Studie der Persönlichkeit, 2015 veröffentlicht Anna Maria Voci mit „Karl Hillebrand. Ein deutscher Weltbürger“ eine Arbeit, die im Titel bereits den wichtigsten Grundzug Hillebrands, nämlich seinen Kosmopolitismus, enthält. Für ausführliche biographische Informationen sei daher auf die beiden Werke verwiesen, an dieser Stelle werden knapp die Eckdaten seines Lebens wiedergegeben: Karl Hillebrand wurde 1829 in Gießen geboren, studierte ab 1846 in Gießen und später in Heidelberg Rechtswissenschaft. Er engagierte sich in der Revolution von 1848, wurde inhaftiert und floh schließlich 1849 nach Paris, wo er Sekretär von Heinrich Heine wurde. Sein Studium setzte er u.a. in Bordeaux fort; schließlich wurde er Professor für fremdsprachliche Literatur in Nordfrankreich. Die Zeit in Frankreich war sehr prägend. Er nahm die französische Staatsbürgerschaft an (vgl. Fischer/Ujma 2016: 32) und veröffentlichte neben seiner publizistischen Tätigkeit für verschiedenen Zeitungen und Zeitschriften zahlreiche kulturgeschichtliche Arbeiten über Frankreich und die Franzosen.

Mit Ausbruch des deutsch-französischen Kriegs sah er sich gezwungen, Frankreich zu verlassen und war – dank der Verbindung zur angelsächsischen Welt über seine Lebensgefährtin Jessie Taylor-Laussot – zwischen 1870 und 1873 als Korrespondent für die Times tätig, zunächst in London, dann ab 1871 in Florenz und in Rom. Im Herbst 1873 ließ er sich endgültig in Florenz nieder, wo er zum Kreis der „Deutsch-Florentiner“ gehörte: Er stand in engem Austausch zu Personen wie Herman Grimm, Heinrich Homberger und Adolf von Bayersdorfer, aber auch Alfred von Reumont und Karl Witte; auch in den deutschsprachigen Raum pflegte er weiterhin Kontakte, u.a. zu Friedrich Nietzsche.

Das kosmopolitische Paar Hillebrand und Taylor-Laussot nahm dabei eine wichtige Stellung in der Florentiner Salon-Kultur ein, führende Persönlichkeiten gingen bei ihnen ein und aus (vgl. Fischer/Ujma 2016 „Salon vierhändig – Karl Hillebrand und Jessie Laussot-Hillebrand in den künstlerisch-intellektuellen Florentiner Zirkeln der Gründerzeit“); zudem stellten sie auch ein, wie Mauser (1960: 98) schreibt, „Verbindungsglied zur großen und bedeutenden englischen Gemeinde“ dar. Darüber hinaus verfügte Hillebrand auch über einen weiten italienischen Bekanntheitskreis und schloss, u.a. im Kabinett Vieusseux, dem wohl bedeutendsten literarischen Zirkel der Stadt, sowie im Salon von Emilia Peruzzi (vgl. dazu Ujma/Fischer 1999: 136–139), Kontakte und Freundschaften mit italienischen Politikern und Gelehrten, darunter Sidney Sonnino, Alessandro D’Ancona und Angelo De Gubernatis. Auch mit Persönlichkeiten wie dem italienischen Dichter,

Literaturhistoriker und späteren Literaturnobelpreisträger Giosuè Carducci stand er in engem Austausch. Carducci schrieb 1862 in einem Brief an den Freund Giuseppe Chiarini über ihn „l'ho [Hillebrand] conosciuto ultimamente a Firenze: è giovane molto, e simpaticissimo" (vgl. Mauser 1960: 102; auf Deutsch „kürzlich habe ich Hillebrand in Florenz kennengelernt – er ist sehr jung und überaus sympathisch", Übers. d. Verf.).

Dieser rege Austausch mit verschiedensten Persönlichkeiten hatte Hillebrands schriftstellerisches und publizistisches Wirken überhaupt erst möglich werden lassen (vgl. u.a. Mauser 1957: 545). Viele der genannten Namen finden sich nämlich auch als Verfasser von Beiträgen in „Italia" wieder, Fischer/Ujma (2016: 42) vermerken dazu: „Die Liste der Beiträger von Hillebrands Zeitschrift ‚Italia' liest sich wie die Gästeliste von Donna Emilias Salon, ist aber auch als solche ein Politikum". Nach zehn Jahren in Florenz erkrankte er 1881 an Tuberkulose und war kaum noch arbeitsfähig, drei Jahre später starb er in Florenz.

3. Mögliche Vorgängerprojekte von Hillebrands „Italia"

In Florenz wurden vor Hillebrands „Italia" bereits zwei Zeitschriftenprojekte ähnlicher Art herausgegeben: Zunächst zwischen 1803 und 1804 die Monatszeitschrift „Italien" von Philipp Joseph von Rehfues und Johann Friedrich von Tscharner, veröffentlicht von dem Berliner Herausgeber Unger, die sich in erster Linie mit Kunst, Literatur und Handel beschäftigte (s. Rehfues/Tscharner 1803–1804); dann, zwischen 1838 und 1840, die zwei Bände umfassende Jahreszeitschrift und Namensvetterin „Italia", die von Alfred von Reumont herausgegeben wurde und Beiträge wichtiger deutscher Intellektueller enthielt, die z.T. auch mit dem Florentiner Kreis des Kabinetts Vieusseux in Verbindungen standen (s. Reumont 1838; 1840, vgl. dazu auch Moretti 2000: 163 und Fischer/Ujma 2014).

Die relative Liberalität von Florenz, das zwischen 1865 und 1871 die Hauptstadt des erst seit kurzem vereinten Italiens bildete, war wohl bereits zu von Rehfues' Zeiten wichtig für das Erscheinen der Zeitschrift, noch wichtiger wurde sie jedoch für die Vermittlungsversuche (Ranucci 1986: 50 spricht in diesem Kontext von „esperienze di mediazione") von Reumonts und anschließend für Hillebrand.

Zur Frage Rom vs. Florenz (Anfang der 1870er Jahre ein sensibles Thema) schrieb Hillebrand am 29.03.1874 – ganz im Geiste der Deutsch-Florentiner – in einem Brief an Emma Guerrieri-Gonzaga, eine florentinische Bekannte, aus der Heiligen Stadt (zit. n. Mauser 1960: 105):

> Rom ist wie immer groß, wunderbar, unerreichbar schön; aber – es ist furchtbar melancholisch. Ich könnte hier nicht auf Dauer leben, ohne Selbstmordgedanken.

> Diese Colossalität, dieser Blutgeruch, dieser Priestertrug, Cäsarenwahnsinn, Republikaner-hochmut, Erobererhärte, die aus jedem Stein, aus jeder Zeile dieser Geschichte spricht, ekelt mich an. Wie heiter, menschlich, liebenswürdig sind dagegen Florenz und Athen.

Die geschichtliche „Vorbelastung" Roms verursacht ihm, der die Stadt aufgrund seiner Korrespondententätigkeit für die *Times* durchaus gut kennt, spürbares Unbehagen. Die Freiheit zum Austausch und zum Schreiben, nach der er zeitlebens sucht, scheint ihm unter allen Städten vor allem Florenz zu bieten.

Schließlich unterscheidet sich Hillebrands Zeitschrift „Italia" maßgeblich von den Vorgängern durch eine inhaltliche Verschiebung der Beiträge: Von philologisch-kulturellen Themen verlagert sich der Schwerpunkt hin zur kulturellen, sozialen und politischen Gegenstandsbereichen. Petersen (2000: 14) charakterisiert daher die Jahre um 1860 sogar als „Höhepunkt des politischen deutschen Italien-Interesses". Dies soll im Folgenden weiter verdeutlicht werden.

4. Hillebrands Ansatz hinter der Zeitschrift „Italia"

Der ersten Ausgabe der Zeitschrift, die am 15.10.1874 bei Hartung in Leipzig erscheint, stellt Hillebrand ein Vorwort voran (*Italia*, Band 1, 1874, S. V), in dem er seinen Ansatz erklärt:

> Italien war seit jeher für die Deutschen Gegenstand der Sehnsucht, der Bewunderung, liebevollster Forschung. Der rohen Form brutaler Aneignung durch die Eroberung ist seit Langem schon die Form geistiger Besitznahme gefolgt: und es ist nicht zu viel gesagt, wenn behauptet wird, kein Volk der Erde – die Italiener selbst nicht ausgenommen, – kenne Italien – seine Geschichte, seine Kunst, seine Natur – besser als das deutsche. Und doch fühlen wir, dass Etwas uns entgeht. Das lebendige, gegenwärtige Italien bleibt uns vielfach ein Räthsel. Selbst, wenn wir Jahre lang hier gelebt, jeden Winkel der Appenninen oder Siciliens, jede Dorfkirche und ihre verborgenen Schätze, jede Bibliothek und jedes Archiv, jede Ruine, an die sich eine historische Erinnerung knüpft, durchstöbert und commentirt haben, – in's Innere des nationalen Lebens dringen wir kaum. Dazu gehört eben unerlässlich, dass man in einem Lande herangewachsen, dass Einem die nationale Erziehung zu Theil geworden, und dass man mit der handelnden Gesellschaft in Berührung der Interessen, in Mitarbeiterschaft, in Concurrenz getreten. Wir mögen noch so viel Statistiken, Gesetzestexte und offizielle Berichte lesen: der Schlüssel fehlt uns, der uns die Thüren des wahren Verständnisses öffnet. Auf's Verständnis aber, nicht auf's Wissen kommt's an. Verstehen wollen wir, wie die Ergebnisse und Thatsachen, die uns vorliegen, zu Stande kommen, warum sie so und nicht anders sind. Den Deutschen einen

> Blick in das innere Wesen der italienischen Gegenwart zu vermitteln, ist ein Hauptzweck dieser Sammlung.

Er geht darin auf die schon lang andauernde deutsche Sehnsucht und positive Zugewandtheit Italien gegenüber ein und hebt hervor: „[. . .] es ist ist nicht zu viel gesagt, wenn behauptet wird, kein Volk der Erde – die Italiener selbst nicht ausgenommen, – kenne Italien – seine Geschichte, seine Kunst, seine Natur – besser als das deutsche. Und doch fühlen wir, dass Etwas uns entgeht. Das lebendige, gegenwärtige Italien bleibt uns vielfach ein Räthsel." (Hillebrand 1974: V). Sein Ziel ist es also nicht, einem idealisierten antiken Rom oder einem Florenz der Renaissance nachzuspüren, sondern er nimmt ganz klar die Gegenwart, also das 19. Jahrhundert mit dem *risorgimento*, der Zeit der Entstehung des italienischen Nationalstaats, in den Fokus. Dabei geht es ihm nicht um eine reine Ansammlung von Fakten, denn: „Auf's Verstehen aber, nicht auf's Wissen kommt's an." (Hillebrand 1974: V). Diesem Credo bleibt er auch treu, indem er „Kompetenz" als Hauptkriterium für die Auswahl von Autoren nennt und zudem auf die Redefreiheit und die ausgewogene Vertretung verschiedenster Perspektiven verweist:

„[. . .] hier sollen vorkommenden Falles Papist, wie Atheist, der Anwalt politischer Reaction, wie der Revolutionär gleich frei reden dürfen." (Hillebrand 1974: VI). Gleichwohl finden sich derartige Extrempositionen in den vier erschienenen Bänden nicht – Ranucci (1986: 52) vermerkt: „In realtà la rivista non ospita tendenze così estreme. Il dibattito resta all'interno della destra storica" („in Wirklichkeit enthielt die Zeitschrift keine derart extremen Standpunkte, sondern die Debatte bewegte sich innerhalb der so genannten ‚destra storica'", also der liberalkonservativen Rechten um Graf von Cavour, Übers. und Anm. d. Verf.); innerhalb derer aber wiederum unterschiedlichste wirtschaftliche und soziale Standpunkte vertreten werden.

Dabei erfolgt die Auswahl von italienischen bzw. deutschen Autoren keinesfalls willkürlich: Den Italienern wird die politische und wirtschaftliche Gegenwart überlassen, während die Deutschen aufgrund ihrer – so Hillebrand – „größeren Objektivität" in Bezug auf den behandelten Gegenstand die Themenbereiche Kultur und Geschichte bearbeiten. Die von den italienischsprachigen Autoren verfassten Beiträge werden dabei für die Zeitschrift von Schriftstellern übersetzt, „die, des Italienischen durchaus mächtig, sich in ihren deutschen Originalwerken als ausgezeichnete Stylisten bewährt haben" (Hillebrand 1974: VIII). Neben diesen Themen sind auch „metrische bzw. literarische" Übersetzungen vertreten, und zwar in beide Richtungen, die der Bekanntmachung der jeweiligen Gegenwartsliteratur dienen sollen. Spätestens hiermit wird klar, dass sich die Zeitschrift „Italia" letztlich auch an ein italienisches (ggf. dem Deutschen mächtiges) Publikum richtet, da sie auch ihm sein Land erklären könnte (vgl. Mauser 1960: 109).

Zuletzt geht Hillebrand in seinem Vorwort noch auf die Formalia ein und spricht zunächst von vier Ausgaben (bei denen es letztlich dann ja auch bleiben sollte!) in unbestimmtem Erscheinungsabstand, nicht ohne den Hinweis: „Das Material dazu ist reichlich vorhanden“ (Hillebrand 1974: VIII).

5. Überblick über die Inhalte

Ein Blick in die Zeitschrift (s. Anhang, der einen Überblick über die Inhalte der einzelnen Ausgaben enthält) zeigt, dass Aufbau und Umfang jeweils ähnlich sind: Jede Ausgabe enthält zehn bis zwölf Beiträge unterschiedlicher Länge (etwa zwischen 10 und 55 Seiten), wobei die letzten drei Rubriken (also etwa die Seiten 250–320) immer gleich bleiben: Übersetzungen literarischer Texte bzw. Gedichte, eine „Übersicht der politischen Lage Italiens“ des jeweiligen Erscheinungsjahrs, verfasst von Karl Hillebrand selbst, die eigentlich auch als Einleitung zur jeweiligen Ausgabe fungieren könnte, sowie als Anhang Buchbesprechungen bzw. -vorstellungen, abwechselnd vom deutschen bzw. italienischen Büchermarkt.

Die verbleibenden Beiträge lassen sich mit Ranucci (1986) in folgende Themenbereiche gruppieren:

Im Zentrum vieler Beiträge steht die „soziale Frage“, es geht also um die (Neu-) Ausrichtung des Sozialwesens: Einen Beitrag dazu liefert im ersten Band der italienische Politiker und spätere Ministerpräsident Sidney Sonnino mit seinen Betrachtungen zur „mezzadria“, dem Pachtverhältnis der Halb- oder Naturalpacht (unter dem Titel „Das Meiersystem in Toscana“), in dem er verschiedene Umsetzungsweisen des Systems in Italien miteinander vergleicht und letztlich ein Lob für die Toskana ausspricht. Auch Hillebrand selbst beschäftigt sich in seinen politischen Lageberichten mit dem Sozialwesen, wobei er den Fokus auf die Mafia und das Banditentum legt und dabei in erster Linie ein Problem der inneren Sicherheit sieht, das ein härteres Durchgreifen erfordere; andere Beiträge hingegen vertreten eher die Position, dass ein Sozialstaat (insbesondere dem *Meridione*, dem Süden Italiens) Unterstützung bieten müsse, um somit die Ursache der Kriminalität zu bekämpfen.

Daneben gibt es Reiseberichte (Abruzzen-Latium: Antonio Gallenga / Sabinerberge: Waldemar Kaden), die allerdings nur wenig mit den verklärten Italien-Reisen der Vorgänger zu tun haben, denn auch hier wird oftmals der Fokus auf unterwegs anzutreffende soziale oder infrastrukturelle Probleme gelegt; es geht um die Landwirtschaft („Campagna Romana“ von Raffaele Pareto, dem Vater des Ökonomen Vilfredo Pareto) und um Rom (mit dem Stichwort „wirtschaftlicher Parasitismus“, von Carlo Levi), aber auch um die kalabrische Region Sila (Bonaventura Zumbini) und das Thema Eisenbahnverkehr (Vilfredo Pareto).

Zur Sprache kommen auch die Finanzen und die wirtschaftliche Bilanz, im vierten Band (1877) behandelt von dem Abgeordneten der „historischen Rechten" Isacco Pesaro Maurogónato; nach einer Verteidigung der bisher erzielten Erfolge und einer Kritik der sich zu dem Zeitpunkt an der Macht befindenden Linken schließt der Artikel mit einer Art „captatio benevolentiae" (vgl. Ranucci 1986: 61) des deutschen Lesers, in der das italienische Volk zur Einhaltung einer deutschen Arbeitsmoral und der deutschen Tugenden aufgefordert wird. Im selben Band thematisiert schließlich der toskanische Politiker und Anwalt Odoardo Lucchini das Rechtswesen.

Ein besonderer Stellenwert kommt einem Artikel über das italienische Universitätssystem zu, da er als einziger von einem deutsch-italienischen Autorenpaar stammt. Mit dem Provinzialismus der italienischen Universitäten (es gibt zu viele kleine Lehranstalten, an denen nur Personen aus der jeweiligen Region lehren und lernen) und einer Tendenz zu „Examensfabriken" mit bestenfalls geringer Forschungsleistung nennen Franz Boll und Corrado Tommasi Crudeli zwei Hauptkritikpunkte. Das deutsche System wird als klares Vorbild herangezogen.

Das (gymnasiale) Schulsystem nimmt sich Ruggero Bonghi in einem Beitrag zum Thema, der eine Darstellung des Ist-Zustands mit einigen kritischen Punkten liefert, allerdings ohne in Gänze von einem möglichen Vergleich mit aktuellen Entwicklungen im deutschen Schulsystem (z. B. zum Thema Realschulen) zu profitieren (vgl. Ranucci 1986: 64).

Nicht zuletzt kommen auch „klassische Themen" wie die Philosophie (Francesco Fiorentino), Literatur- und Sprachkritik; die „questione della lingua"; Lyriktheorie (in Band 4 verbirgt sich hinter dem Pseudonym „Günther von Freiberg" mit Ada Pinelli, geborene von Treskow die einzige Frau, die einen Beitrag für die Zeitschrift verfasst hat), Kunst, Musik und Kirche (d. h. auch das Verhältnis zu Rom) zur Sprache.

Eine eigene Betrachtung wert sind auch die verschiedenen Übersetzungen, die in den einzelnen Ausgaben aufgenommen wurden. An dieser Stelle sei nur auf die deutsche Übersetzung von Giosuè Carduccis 1863 verfasster und 1865 unter dem Pseudonym Enotrio Romano veröffentlichter und überaus erfolgreicher Hymne „Inno a Satana" (auf Deutsch „An den Satan", Übersetzung von Julius Schanz) verwiesen, die im 2. Band von 1875 erschien.

Zuletzt ist der ernüchterte, ja desillusionierte Beitrag von Pasquale Villari hervorzuheben (als Auftakt der vierten Ausgabe), in Form eines offenen Briefs an den Herausgeber, mit dem Titel „Was die Ausländer in Italien nicht bemerken". Darin geht Villari auf Hillebrands gewiss ebenfalls nicht rosige Darstellung der italienischen Verhältnisse ein, stellt das Missverständnis, die italienische und deutsche Entwicklung der aktuellen Zeit gleichzusetzen, klar

und bittet einerseits die deutsche Leserschaft um Verständnis für das italienische Entwicklungstempo, fordert dabei andererseits aber die italienischen Politiker zum Handeln gegen die herrschenden Missstände auf.

6. Die Rezeption der Zeitschrift und ihr Ende 1877

Schon im September 1875 schrieb Otto Hartwig in einem Brief an Pietro Fanfani „Hillebrands ‚Italia' kann sich ja auch nicht halten." (zit. nach Ujma/Fischer 1999: 145) – Hillebrand selbst schreibt in der vierten Ausgabe (1877: 324) noch: „Die zum Theil umfangreichen Besprechungen nachfolgender Werke mussten aus Mangel an Raum wegfallen, werden aber in einem der folgenden Bände ihre Stelle finden", um am Ende der Ausgabe sogar noch anzukündigen: „Band V erscheint im Herbst 1878". Bekanntermaßen kam es nicht dazu, die vierte Ausgabe von „Italia" von 1877 sollte die letzte sein. Als Grund wurde wiederholt angeführt, dass die Zeitschrift letztlich für ein breites deutsche Publikum zu sachlich sei (vgl. Ujma/Fischer 1999: 145); auf italienischer Seite hingegen wurde die Darstellungsweise des jungen italienischen Nationalstaats noch lange positiv bewertet (vgl. Ferraris 1982: 530 f. und Fischer/Ujma 2016: 43). Damit bescherte Hillebrands Zielsetzung ihm zugleich das Ende seines Projekts: Mit seiner Zeitschrift ging es ihm in der Tat um eine realistische Beschreibung des jungen italienischen Staats mit all seinen kulturellen, politischen und sozialen Aspekten, die gezielt ein Gegengewicht zur verklärten und verklärenden Darstellung Italiens als Projektionsfläche von Sehnsüchten bilden sollte. Das Ende der Zeitschrift fiel dabei auch gewissermaßen mit dem Ende der Deutsch-Florentiner Salonkultur zusammen, mehrere wichtige Persönlichkeiten starben oder erkrankten schwer. Vielleicht spielt dabei auch mit hinein, was in einigen Beiträgen der Italia immer wieder durchklang: Der Eifer und die Begeisterung für das *risorgimento* und den Einigungsprozess verklangen und wurden durch die harte Realität ersetzt, sodass ein idealistisches Projekt wie die Zeitschrift „Italia" bei allen Kompetenz- und Objektivitätsansprüchen nur schwer fortgesetzt werden konnte.

Um abschließend den Bogen zu der eingangs erwähnten Studie der Friedrich-Ebert-Stiftung zu schlagen, lässt sich konstatieren, dass auch nach knapp 150 Jahren nach Erscheinen der vier Ausgaben von „Italia" (und nach all den historischen und politischen Erschütterungen des 19., 20. und 21. Jahrhunderts) die Forderungen nach einem wirklichen Verständnis des jeweils anderen Landes nicht an Berechtigung verloren haben. Vielleicht ist nun die Zeit gekommen für einen neuen Anlauf mit einem ähnlichen Projekt.

Anhang

Tabellarischer Überblick der Beiträge in *Italia* Band I–IV

1874

Titel Kapitel	Autor(en)	Seiten	Fachgebiet
Vorwort	K[arl] H[illebrand]	V–VIII	–
Die italienische und die deutsche Kirchenpolitik	Ruggero Bonghi	1–56	Religion
Die Franzosen in Sicilien 1674–1678	O. Hartwig	57–110	Geschichte
Das Meiersystem in Toscana	Sidney Sonnino	111–139	Wirtschaft/Politik
Notizen über Lionardo da Vinci	Herman Grimm	140–155	Kunst
Abseits der Schienenwege. Reiseeindrücke	A. Gallenga	156–178	Reise
Manzoni's „Verlobte" und der historische Roman in Italien	Angelo De Gubernatis	179–190	Literatur
Ueber den Umlauf des Papiergeldes in Italien	Carlo Fontanelli	191–224	Wirtschaft
Metrische Uebersetzungen. a) aus dem Italienischen des G. Giusti b) aus dem Deutschen	Paul Heyse A. Guerrieri Gonzaga	225–251 252–263	Literatur/ Übersetzung
Die literarische Bewegung in Italien seit 1848	G. Barzellotti	264–298	Literatur
Uebersicht der politischen Lage Italiens im Jahr 1874	Karl Hillebrand	297–306	Politik
Anhang („Italiana vom deutschen Büchermarkt")		307–324	Buchmarkt

1875

Titel Kapitel	Autor(en)	Seiten	Fachgebiet
Die philosophische Bewegung Italiens seit 1860	F. Fiorentino	1–56	Philosophie
Das Collegio del Cambio zu Perugia	A. von Reumont	57–74	Wirtschaft
Die nationalökonomischen Schulen Italiens und ihre Controversen	Luigi Luzzatti	75–85	Wirtschaft
Die Malernester in den Sabinerbergen	Woldemar Kaden	86–115	Kunst/Kultur
Odoardo Beccari's wissenschaftliche Reisen	Enrico Hillyer Giglioli	116–139	Reise
Die römische Campagna	Raffaele Pareto	140–165	Wirtschaft/ Landwirtschaft
Neuere Machiavelli-Literatur	Wilhelm Lang	166–179	Literatur
Die Sila in Calabrien	Bonaventura Zumbini	180–194	Geschichte/ Geographie/ Wirtschaft/ Landwirtschaft
Das italienische Theater seit 1848	Yorick	195–246	Kultur
Metrische Uebersetzungen a) aus dem Italienischen Zendrini's und Carducci's b) aus dem Deutschen	Julius Schanz A. Guerrieri Gonzaga	247–266 267–282	Literatur/ Übersetzung
Der Säugling. Eine toskanische Geschichte	Heinrich Horner	282–326	Literatur
Uebersicht der politischen Lage Italiens	K. Hillebrand	327–335	Politik

1876

Titel Kapitel	Autor(en)	Seiten	Fachgebiet
Die Reform der italienischen Universitäten	Franz Boll + Corrado Tommasi Crudeli	1–33	Bildung
Rom als Hauptstadt des Königreichs Italien 1871–1876	Carlo Levi	34–66	Politik
Die Bergbaugesetzgebung in Italien	Carlo Fontanelli	67–89	Politik
Ueber die geistige Nahrung des italienischen Volkes	Paolo Lioy	90–120	Kultur
Die Streitfrage über die italienische Sprache	N. Caix	121–154	Sprache/ Kultur
Ueber die florentinische Kunst der Gegenwart	A. Bayersdorfer	155–173	Kunst
Die Eisenbahnen in Italien	Vilfredo Pareto	174–205	Wirtschaft/ Infrastruktur
Zur Erinnerung an Philipp Joseph von Rehfues	Alex. Kaufmann	206–261	Nachruf
Metrische Uebersetzungen: a) aus dem Italienischen des Leopardi b) aus dem Deutschen. Sieben Kapitel aus Heine's Atta Troll	Paul Heyse G. Chiarini	262–273 274–289	Literatur/ Übersetzung
Uebersicht der politischen Lage Italiens	Karl Hillebrand	290–298	Politik
Anhang: Vom italienischen Büchermarkt		299–322	Buchmarkt

1877

Titel Kapitel	Autor(en)	Seiten	Fachgebiet
Was die Ausländer in Italien nicht bemerken	P. Villari	1–20	Kultur/Politik
Die Abtretung der Villa Medici in Rom an Frankreich	H. Hüffer	21–43	Politik
Das Gymnasialwesen in Italien	R. Bonghi	44–92	Bildung
Musikalische Zustände in Italien	Hans Dütschke	93–118	Musik
Die italienische Gerichtsordnung	Odoardo Luchini	119–152	Recht
Italiens moderne Lyriker	Günther von Freiberg	153–180	Literatur
Die Finanzen des Königreichs Italien	J. Pesaro Maurogónato	181–221	Wirtschaft
Die religiöse Frage in Italien	Leopold Witte	222–256	Religion
Metrische Uebersetzungen: a) aus dem Italienischen. „Der Kampf mit der Orca“ aus dem Rasenden Roland des Ariost b) Aus dem Deutschen. Gedichte Klaus Groth’s und Heine’s	O. Gildemeister E. Teza	257–276 277–291	Literatur/ Übersetzung
Uebersicht der politischen Lage	Karl Hillebrand	292–306	Politik
Anhang: Vom deutschen Büchermarkt		307–324	Buchmarkt

Literaturverzeichnis

Borghese, Lucia (Hrsg.) (1986): *Karl Hillebrand. Eretico d’Europa. Atti del seminario (1–2 novembre 1984)*, Florenz: Olschki.

Braun, Michael/Malter, Frederic/Mörschel, Tobias (2021): *Fragile Freundschaft. Eine Meinungsumfrage zu den deutsch-italienischen Beziehungen*, Rom: Friedrich-Ebert-Stiftung. URL: https://italia.fes.de/fragile-freundschaft (Stand: 02.01.2022).

Ferraris, Maurizio (1982): „Italy as seen by others“. In: Calabrese, Omar (Hrsg.): *Modern Italy. Images and history of a national identity*, Bd. 1: *From unification to the new century,* Mailand: Electa, S. 529–534.

Fischer, Rotraut/ Ujma, Christina (2014): „Fluchtpunkt Florenz – Deutsch-Florentiner in der Zeit des Risorgimento zwischen Epigonalität und Utopie“. In: *Marburger Forum online*. URL: https://tuprints.ulb.tu-darmstadt.de/4108/1/Fluchtpunkt_Florenz.pdf (Stand: 02.01.2022).

Fischer, Rotraut/Ujma, Christina (2016): „Salon vierhändig – Karl Hillebrand und Jessie Laussot-Hillebrand in den künstlerisch-intellektuellen Florentiner Zirkeln der Gründerzeit. In: *Jahrbuch für Internationale Germanistik*, Jahrgang XLVIII, Heft 1, S. 31–49.

Hillebrand, Karl (1874–1877): *Italia*, Band I–IV, Leipzig: Hartung.

Mauser, Wolfram (1957): „Incontri italiani di Karl Hillebrand“. In: *Nuova Antologia*, Band 1876, April 1957, S. 541–550.

Mauser, Wolfram (1960): *Karl Hillebrand. Leben – Werk – Wirkung*. Vorarlberger Verlagsanstalt: Dornbirn.

Moretti, Mauro (2000): Alfred von Reumont e Karl Hillebrand. Primi appunti per una indagine su personaggi e temi di una mediazione culturale. In: Esch, Arnold/ Petersen, Jens (Hrsg.): *Deutsches Ottocento: die deutsche Wahrnehmung Italiens im Risorgimento*, Tübingen: Niemeyer, S. 161–186.

Petersen, Jens (2000): Politik und Kultur Italiens im Spiegel der deutschen Presse. In: Esch, Arnold/Petersen, Jens (Hrsg.): *Deutsches Ottocento: die deutsche Wahrnehmung Italiens im Risorgimento*, Tübingen: Niemeyer, S. 1–17.

Ranucci, Elisa (1986): La rivista „Italia“. In: Borghese, Lucia (Hrsg.): *Karl Hillebrand. Eretico d’Europa. Atti del seminario (1–2 novembre 1984)*, Florenz: Olschki, S. 49–77.

Rehfues, Philipp Joseph von/Tscharner, Johann Friedrich von (1803–1804): *Italien. Eine Zeitschrift herausgegeben von zweyen reisenden Deutschen*, Band 1–2, Berlin: Unger.

Reumont, Alfred von (1838; 1840): *Italia*, Band 1–2, Berlin: Duncker.

Ujma, Christina/Fischer, Rotraut (1999): Deutsch-Florentiner. Der Salon als Ort italienisch-deutschen Kulturaustausches im Florenz der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts“. In: Simanowski, Roberto/Turk, Horst/Schmidt, Thomas (Hrsg.): *Europa – ein Salon? Beiträge zur Internationalität des literarischen Salons*, Göttingen: Wallstein, S. 127–146.

Voci, Anna Maria (2015): *Karl Hillebrand. Ein deutscher Weltbürger*. Rom: Istituto Italiano di Studi Germanici.

„Kann Österreich Italien aufgeben?" Die Nationswerdung Italiens aus österreichischer Sicht

Irene Schrattenecker (Salzburg)

Bis 1918 waren die vielfältigen Beziehungen zwischen der Habsburgermonarchie und „Italien" so eng verflochten, dass die Natur ihres Verhältnisses zueinander durchaus als *viscerale* in des Wortes vielerlei Bedeutungen bezeichnet werden kann (vgl. im Folgenden Benedikt 1964 sowie die Beiträge in Wandruszka & Urbanitsch 1980; Mazohl-Wallnig & Meriggi 1999; Rumpler & Seger 2010). Mit Ausnahme des Kirchenstaates, Piemonts und einiger kleiner Gebiete gibt es keinen Teil Italiens, der nicht längere oder kürzere Zeit einmal zu Österreich gehörte. Die habsburgische Herrschaft über italienischsprachige Gebiete geht in Welschtirol und in Triest auf das 14. Jahrhundert zurück. Vom 16. bis zum 18. Jahrhundert gehörten weite Teile der italienischen Halbinsel zum Einflussbereich der Habsburger. Seine absolute Vormachtstellung in Italien gewann Österreich während des Spanischen Erbfolgekrieges (1701–1714). Das Herzogtum Mailand fiel 1706/1707 an das Haus Habsburg, als der kaiserliche Feldherr Prinz Eugen von Savoyen bei Turin über die französischen Truppen siegte. Ebenfalls 1707 kamen die beiden Sizilien – also das Königreich Neapel mit Sardinien bzw. Sizilien – unter österreichische Verwaltung, Sardinien blieb österreichisch, bis es 1720 mit dem Herzogtum Savoyen gegen Sizilien ausgetauscht wurde, Neapel blieb bis 1736 unter österreichischer Verwaltung, für seinen Verlust wurde Karl VI. mit Parma und Piacenza entschädigt – (bereits 1748 ging es aber wieder verloren). Österreichisch war seit 1737 auch das Großherzogtum Toskana, das Franz Stephan nach dem Aussterben der Medici 1737 im Zuge des Polnischen Erbfolgekrieges zugesprochen bekommen hatte und das nach seinem Tod 1765 zur habsburgischen Sekundogenitur erklärt wurde. Unter Pietro Leopoldo, dem nachmaligen Kaiser Leopold II., entwickelte sich die Toskana zum Musterstaat der Aufklärung auf italienischem Boden, Florenz bekam ein wohlgeordnetes Bibliotheks- und Archivwesen, das kunstsinnige und gelehrte Bürgertum bekam jede Möglichkeit der Entfaltung. 1771 kam das Herzogtum Modena als Tertiogenitur unter österreichische Herrschaft. 1797 wurde Venetien österreichisch. Napoleon hatte es fast kampflos eingenommen, um es gleich darauf gegen das ihm strategisch günstiger erscheinende Vorderösterreich auszutauschen, und nach dem Wiener Kongress wurde Parma mit Piacenza und Guastalla Herzogtum

unter Erzherzogin Marie Louise, der Tochter von Kaiser Franz I./II. und Ehefrau Napoleons.

Im Zuge der Napoleonischen Kriege wurde die jahrhundertelange territoriale und dynastische Zersplitterung auf der Halbinsel für kurze Zeit überwunden und diese Erfahrung der „Einheit" weckte oder verstärkte den Wunsch der italienischen Gebiete, sich der österreichischen „Fremdherrschaft" in Norditalien zu entledigen. 1859 verlor Österreich die Lombardei an Sardinien-Piemont. Der letzte habsburgische Großfürst musste Florenz 1860 verlassen. Der 1861 gegründete italienische Staat vermehrte sein Gebiet 1866 auf Kosten Österreichs um Venetien, nach dem Ersten Weltkrieg um Friaul, Triest und um die südlich des Brenners gelegenen deutsch- und italienischsprachigen Teile Tirols, also das heutige Südtirol und Welschtirol/Trentino.

Betrachtet man die Nationswerdung Italiens aus dem österreichischen Blickwinkel, so ergibt sich also ein anderes Bild als das der Deutsch-Florentiner, die das geeinte Italien als Muster und Vorbild für einen deutschen Einheitsstaat begrüßten. Bis zum Ersten Weltkrieg bezog man sich bei der Verwendung des Begriffs „Italien" auf eine sprachliche Kulturlandschaft, die teilweise unter österreichischer Verwaltung stand.

Hier sollen exemplarisch drei Blicke auf Italien und seine Einheitsbestrebungen die österreichische(n) Sichtweise(n) illustrieren. Schließlich soll die Lektüre einiger Ausgaben der zeitgenössischen Wiener Tageszeitungen *Die Presse* und *Der Radikale* einen repräsentativen Einblick in die öffentliche Meinung des österreichischen Bürgertums über die Erhebung Venedigs gegen Österreich im Revolutionsjahr 1848/1849 bieten.

Verfechter des Verbleibs bei Österreich: Franz Grillparzer

Die Haltung österreichischer Autoren und Autorinnen zu Italien war differenziert. Wie Müller/Reitani (2011: 10 ff.) feststellt, litten Dichter wie Grillparzer oder Stifter einerseits unter dem ästhetischen Monopolanspruch der deutschen Klassik, andererseits stellte Italien aus österreichischer Sicht ein Politikum dar. Als typisch für die vorherrschende österreichische Haltung gegenüber Italien – und gleichzeitig gegenüber Deutschland – kann wohl Grillparzers Anrede an Österreich in *König Ottokars Glück und Ende* (1986: 459) gelten:

> O gutes Land! O Vaterland! Inmitten
> Dem Kind Italien und dem Manne Deutschland,
> Liegst du, der wangenrote Jüngling, da:

Erhalte Gott dir deinen Jugendsinn,
Und mache gut, was andere verdarben!

Italien, das kreative, phantasiebegabte, naive Kind. Deutschland, der zur Reife gelangte Mann. Dazwischen Österreich, das sich seinen jugendlichen Sinn erhalten und nicht nach der Art von Reife, die Deutschland kennzeichnet, streben solle. In dieser Allegorie kann man sowohl die für das 19. Jahrhundert geltende Selbstzuschreibung der österreichischen Identität verkörpert als auch das österreichische Verhältnis zu Italien – und natürlich zu Deutschland – trefflich ausgedrückt sehen.

Auch für Grillparzer gilt das Paradigma der italienischen Reise als ästhetische Erziehung und Aneignung der Antike. In Triest angelangt, entdeckt Grillparzer das Meer „und somit das Schöne als Sinnerlebnis" (Müller/Reitani 2011: 11). Er befand sich im Gefolge des Kaisers, als er im März 1819 seine Reise nach Italien antrat, die bis Juli desselben Jahres dauern sollte. Grillparzers Blick ist nüchtern, nicht verklärt. Er klagt in Venedig über die Vergänglichkeit, in Rom ist er entsetzt über das Ausmaß der Zerstörung der antiken Welt.

Im Nachhinein entpuppte sich diese italienische Reise für Grillparzer nicht als Wiedergeburt im Sinne Goethes, sondern zeitigte aufgrund von Verwicklungen und Missverständnissen rund um sein Gedicht *Die Ruinen des Campo Vaccino* unangenehme Folgen für seine Karriere bei Hofe. In seiner Selbstbiographie bezeichnete er sie gar als eine „Pandoren-Büchse", der Unglück entsprungen sei (Grillparzer 2017: 124). „[M]an hielt mich [. . .] für einen halben Jakobiner und Religionsspötter und es brauchte der traurigen Ereignisse des Jahres 1848 um die Regierung [. . .] zu überzeugen, daß sie keinen wärmern Anhänger ihrer Sache, als zugleich der Sache meines Vaterlands, habe als mich [. . .]" (Grillparzer 2017: 127). In der Tat konnte es an seiner Haltung zur italienischen Sache keinen Zweifel geben, wenn in seinem Gedicht *Feldmarschall Radetzky* auffordert, Oberitalien sozusagen zur Vernunft und zurück unter den schirmenden Geist Österreichs zu bringen (Grillparzer [1960–1965]: 318):

Glück auf, mein Feldherr, führe den Streich!
Nicht bloß um des Ruhmes Schimmer,
In deinem Lager ist Österreich,
Wir andern sind einzelne Trümmer.

Aus Torheit und aus Eitelkeit
Sind wir in uns zerfallen,
In denen, die du führst zum Streit,
Lebt noch *ein* Geist in *allen.* [. . .]

Anton von Steinbüchels Bericht von der Erhebung Venedigs gegen Österreich im März 1848

In den Märztagen des Jahres 1848 erhoben sich die Venezianer – wie ein paar Tage vor ihnen die Mailänder – unter ihrem Anführer Daniele Manin gegen die Österreicher und richteten die Republik wieder auf. Es war dies vor allem eine Erhebung des Bürgertums, das nach der Einführung des Freihafens 1830 die Stadt aus ihrer wirtschaftlichen Depression geholt hatte. Diese in der Handelskammer vertretenen Bürger waren an sich nicht anti-österreichisch eingestellt. Sie waren lediglich an einem raschen Aufstieg Venedigs interessiert und spätestens seit 1835 enttäuscht über die Zentralregierung in Wien, die ihre Petitionen und Abordnungen nicht mit der geforderten Eile behandelte und Triest bevorzugt unterstützte. Weil kein Ende des wirtschaftlichen Engpasses absehbar war, begannen auch die Handwerker und Arbeiter, sich für die nationale Sache zu begeistern. Nunmehr überstürzten sich die Ereignisse und auch die Nachricht von der durch Ferdinand I. gewährten Verfassung konnte den Lauf der Dinge nicht mehr aufhalten. Am 22. März 1848 übergab die österreichische Verwaltung Venedig kampflos der neu ausgerufenen provisorischen Regierung. Bis August 1849 hielt Venedig der kaiserlichen Blockade stand.

Anton Steinbüchel von Rheinwall, der 1790 in Krems an der Donau als Sohn einer Böhmin und eines Deutschen geborene, 1883 in Innsbruck gestorbene, international angesehene Archäologe und Numismatiker, vertrat einen liberal-konservativen Standpunkt. Der ehemalige Direktor des kaiserlichen *Münz- und Antiken-Cabinets* – quasi die Urzelle des *Kunsthistorischen Museums* – in Wien, der seit seiner Pensionierung zuerst in Mailand und Padua und ab 1842 in Venedig lebte und von den Ereignissen der Märztage direkt betroffen war, verfasste unmittelbar nach dem blutigen Aufstand einen Bericht von den Ereignissen und publizierte ihn auf Deutsch noch im Mai desselben Jahres. Seine Schrift *Der Fall Venedig's in den Märztagen und die Lage Italiens zu Österreich* gibt uns Gelegenheit, seine Sicht auf die Dinge näher in Augenschein zu nehmen.

Steinbüchel war Kaiser Franz I. und der kaiserlichen Familie sehr nahegestanden. Mit der italienischen Sprache, Kultur und Lebensart war er seit frühester Kindheit vertraut. Sein aus eigener Anschauung gewonnener Standpunkt ist durchaus nicht romantisch und idealistisch. Sein Blick auf die österreichische Politik und auf die Lage der Venezianer ist differenziert und realistisch.

Seit jeher hatte Steinbüchel eine Vorliebe für Italien, Venedig war seine bevorzugte Stadt. Dort lernte er die Lebensart und Mentalität der Italiener kennen und schätzen, und die venezianische Gesellschaft brachte ihm ihrerseits Wertschätzung und Sympathie entgegen. Steinbüchel fühlte sich wohl in dem intellektuellen Umfeld, in dem er Gesprächspartner und Anregungen

fand. Durch die Ereignisse der Märztage 1848 wurde seinem Aufenthalt ein jähes Ende gesetzt.

In der Schrift *Der Fall Venedig's in den Märztagen und die Lage Italiens zu Österreich*, die schon im Mai 1848 in Wien gedruckt wurde, erzählt Steinbüchel, wie er die Revolutionstage zwischen dem Eintreffen der Nachricht von der Abdankung Metternichs am Donnerstag, dem 16. März, und der Ausrufung der Republik Venedig am Mittwoch, dem 22. März 1848 erlebt hatte.

Steinbüchel war überzeugter, liberal-konservativ eingestellter Österreicher, er war dem Kaiserhaus gegenüber loyal, aber ein Gegner des absolutistischen Regierungsprinzips, verkörpert im Fürsten Metternich, den er für hochmütig und dünkelhaft hielt. Folglich begrüßte er die Entlassung des Staatskanzlers lebhaft.

> Mächtiges Österreich, sonst die verehrte nährende Mutter gewaltiger Völkerschaften, die Tage deines redlich erworbenen Triumphes wurden rathlos verschleudert, und jetzt wühlen Freund und Feind in deinem warmen Inneren, und wollen alle Bande lösen, die einst den brüderlichen Bund deiner zahllosen Völker bildeten!
>
> Ein unglücklicher Vermittler[1] hatte durch eine lange Reihe von Jahren sich zwischen dich und deine Kinder gedrängt und dir deren Herz entfremdet; sie fühlten sich durch dich gedrückt, du aber, biederes Österreich, littest an gleicher Unbild! (Steinbüchel 1848: 3)

Steinbüchel war überzeugt, dass Freiheit und Fortschritt im gemeinsamen und übernationalen Staat Österreich zu suchen und zu finden seien. Er glaubte an die vereinten Kräfte aller Provinzen des weiten Reiches, an die Vorteile des Zusammenlebens und des Zusammenwirkens zwischen gleichberechtigten Nationen.

> Völker können aber nicht allein stehen! Schiffe, Brücken, Straßen weisen deutlich darauf hin, wie Menschen in Vereinigung leben müssen.
>
> Damit Jedes sich in seiner Eigenthümlichkeit ausbilde und seine Vorzüge auf eigenem Wege entwickele, nicht aber als Scheidungsmauer ewiger Trennung, gab die Vorsehung die Verschiedenheit der Völkersprachen.
>
> Österreich aber, das R e i c h d e s O s t e n s in seinem ursprünglichen Namenslaute, ist der nothwendige Vereinigungsknoten zwischen den Völkerschaften in Europa's Ost und Süden, und die Völker werden dahin zurückkehren und sich die Hände freudig wieder zum neuen Bruderbunde bieten. (Steinbüchel 1848: 3/4)

1 Metternich.

Allerdings deprimieren Steinbüchel (1848: 31) die Ängstlichkeit, die Schwäche und die Unfähigkeit der kaiserlichen Regierungsorgane in Venedig, angemessen auf die Revolte zu reagieren:

> Es ist für den für sein Vaterland fühlenden Österreicher ein unendlich trübes Gemälde, das was den allmäligen Gang darstellt, auf dem die italienischen Provinzen die österreichische Herrschaft zu stürzen unternahmen; aber während auf Seite der Behörden unverkennbare Ängstlichkeit sich kund gab, und keine Ehrfurcht gebietende Persönlichkeit auftrat, entwickelte die Partei eine Kühnheit, eine Entschlossenheit, eine Feinheit der Berechnung, eine Unermüdlichkeit, einen Gedankenreichtum, eine Großartigkeit in Bezug auf Geldmittel und dabei solche Geschicklichkeit sie an den rechten Mann zu bringen, eine so geeignete Sprache zum Volke, dessen besseres Gefühl man immer anrief und ihm mit großen erhebenden Bildern schmeichelte – wie Alles zusammen die Sicherheit des Erfolges fast nothwendig bedingen mußte.

Am Ende des Berichts steht die Feststellung, dass Österreich Italien nicht aufgeben solle. „Nimmermehr. Kein Land in der Welt bietet den Italienern Vortheile, die ihnen Österreich allein gewähren kann." (Steinbüchel 1848: 33) Und dann zieht Steinbüchel den Vergleich mit dem Römischen Reich und dass Noricum und Pannonien immer an Italien angeschlossen gewesen, die gallischen und norischen Legionen der Grund für die Macht der römischen Imperatoren gewesen seien. Italien könne nicht über Österreich klagen, höchstens über die letzte Verwaltung. „Im Vereine mit Österreich keimt für Italien die schöne Zukunft", der es jetzt auf dem Wege des Hasses glaubt entgegen gehen zu können", meint Steinbüchel (1848: 33), und er beschwört die Augenblicke,

> [. . .] wo bei einer durchgreifenden gänzlichen Lösung aller sonst gewöhnlichen hemmenden Schranken, auch dem genialen Staatskünstler [. . .] gleichsam das Feld zu freien Schöpfungen der Phantasie gegeben ist, um eine Gestaltung der bürgerlichen Gesellschaft und der gegenseitigen Verhältnisse und Abgränzungen der Staaten hervorzurufen, geeignet seinem Werke eben so die Segenwünsche der Zeitgenossen wie die bleibende begeisternde Bewunderung der kommenden Jahrhunderte zu sichern. (Steinbüchel 1848: 33/34)

Betty Paoli und ihr Blick auf die italienischen Freiheitsbestrebungen

Auch im Werk der 1814 in Wien als Barbara Elisabeth Glück geborenen und 1894 in Baden bei Wien gestorbenen Lyrikerin, Novellistin, Journalistin und Übersetzerin Betty Paoli spiegeln sich die nationalen Einheitsbestrebungen Italiens, die allerdings im Lauf der Jahre einen Wandel erfahren. Als Tochter einer Belgierin und eines ungarischen Adeligen bzw. Stieftochter eines

Wiener Arztes an sich in wohlhabendem bürgerlichem Milieu aufgewachsen, musste sie sich, nachdem ihre spielsüchtige Mutter das Vermögen durchgebracht hatte, im Hause Schwarzenberg als Gesellschafterin und Vorleserin der Fürstin Maria Anna verdingen. Schon die Wahl ihres Pseudonyms ist als Ausdruck der grundsätzlichen Sympathien Paolis für Unabhängigkeitsbestrebungen jeglicher Art zu werten – war doch Pasquale Paoli (1725–1807), nach dem sie sich benannte, ein Revolutionär und Kämpfer für Korsikas Unabhängigkeit zuerst von Genua und später von Frankreich, der den Großteil seines Lebens im Exil verbrachte.

Betty Paoli bereiste Italien mehrmals, als Ort der literarischen Inspiration und Wissensquelle. Neben Florenz, dessen anregende intellektuelle Atmosphäre in den Salons sie anzog, liebte sie besonders Venedig, das sie bereits 1842 kennengelernt hatte und wo sie 1846 mehrere Monate verbrachte (Wozonig 2008).

Die politischen Sympathien der jungen Dichterin waren ganz auf Seiten der nach Freiheit von der Fremdherrschaft strebenden Italiener, als sie 1845 ihre dritte, *Romancero* betitelte Sammlung von Gedichten herausbrachte. Die darin enthaltenen historischen Balladen kreisen alle um das Thema der seit Jahrhunderten andauernden politischen Unfreiheit Italiens. In dem Gedicht *Maria Pellico* lässt Paoli die Schwester des von den Österreichern zu fünfzehn Jahren Festungshaft auf dem Spielberg bei Brünn verurteilten Freiheitskämpfers Silvio Pellico Worte sprechen, die an Paolis Haltung gegenüber den „Despoten“ und „Tyrannen“, in denen unschwer Österreich zu erkennen ist, keinen Zweifel lassen:

> Du lebst! Nicht ehern sind des Kerkers Wände,
> Der Menschheit Geist nicht ewig eingezwängt,
> Ein Tag kommt, der die Fesseln deiner Hände
> Und alle Burgen der Despoten sprengt! (1845: 51)

Von diesem Verständnis für ein Volk, das zur Nation werden möchte, ist allerdings nach 1848 im Werk von Betty Paoli nichts mehr zu entdecken. Als die Revolution von 1848 zur Entlassung des Staatskanzlers Metternich aus seinem Amt führte, begrüßte Betty Paoli dies, die Aktionen der Revolutionäre verurteilte sie jedoch, weil sie zur politischen Destabilisierung Österreichs führten. Was Venetien betrifft, so schrieb sie Anfang 1871, also gut vier Jahre, nachdem im Zuge des Preußisch-Österreichischen Kriegs 1866 Venedig an das Königreich Italien übergeben worden war, in der *Neue[n] Freie[n] Presse*[2], dass sie „die Abtretung Venetiens nach zwei glänzenden Siegen, die

2 Die großbürgerlich-liberale Tageszeitung *Neue Freie Presse* war 1864 von Redakteuren der ebenfalls gemäßigt liberalen, seit 1848 bestehenden *Presse* in Konkurrenz zu dieser gegründet worden.

unsere Waffen erfochten hatten[3], als eine schmerzliche Demüthigung empfunden [habe]“, dass die patriotischen Gefühle sie allerdings nicht daran hinderten einzusehen, „daß die Venetianer vollkommen in ihrem Rechte waren, wenn sie, der italienische Stamm, mit zum Königreiche Italien gehören wollten.“ (Paoli, *Neue Freie Presse,* 3.1.1871: 1) Die Folgen dieses Schrittes weg von Österreich seien aber „wahrlich nicht zum Vortheile der Stadt, die ihre `Befreiung vom fremden Joche‘ theuer genug bezahlen muss“ (Paoli 1871: 1):

> Wenn die Venetianer das Wiederaufleben der alten Herrlichkeit [er]hofften, so haben sie sich darin bitter getäuscht; auch ist von dieser Illusion bei ihnen jetzt nicht mehr die Rede. [. . .] selbst die enragirtesten Italianissimi stellen es nicht in Abrede, daß Venedig im Laufe der letzten Jahre furchtbar verarmt ist. [. . .] Im Gegensatze zu der österreichischen Regierung, die nach besten Kräften trachtete, dem Verfalle Einhalt zu thun, hält es das Königreich Italien mit der armen Venezia ungefähr wie ein Mann, dessen Leidenschaft für die Geliebte erkaltet, sobald sie sein geworden ist. Wie lang, wie sehnlich hat es nach der Dogenstadt geschmachtet, in Waffen um sie geworben! Jetzt, da sie sein legitimer Besitz ist, kümmert es sich wenig um sie und vernachlässigt sie zu Gunsten ihrer alten trotzigen Nebenbuhlerin Genua (Paoli 1871: 1/2)

Die zunehmende Verarmung Venedigs führt Paoli vor allem auch auf den fehlenden Unternehmungsgeist der Venezianer zurück. Dieser sei eine Folge „des starrsten Despotismus, der nicht nur die That, sondern schon den opponirenden Gedanken bestrafte“ (Paoli 1871: 2). Die Serenissima habe Unglaubliches vollbracht und den kleinen Staat zur weithin gebietenden Macht erhoben, dies allerdings um den Preis des gedankenlosen und blinden Gehorsams der Bevölkerung. Nun fehle den Venezianern die Regsamkeit, und sie selbst gäben Venedig dem Verfall preis, würden seine Kunstschätze in aller Herren Länder verstreuen. „Seine Canäle versanden, seine Paläste zerfallen, seine Kunstschätze werden nach England und Rußland entführt [. . .] Wie lange noch, und die Welt wird um ein herrliches Kleinod ärmer sein!“ (Paoli 1871: 3).

Die Repubblica di San Marco *1848/ 1849 in den Tageszeitungen* Die Presse *und* Der Radikale

Zum Schluss dieser Betrachtungen sei ein Blick in zwei Wiener Tageszeitungen geworfen, in die ab dem 3. Juli 1848 erscheinende, gemäßigt liberale Tageszeitung *Die Presse*, konstitutionell eingestellt und loyal zum Haus

3 Paoli bezieht sich auf die Schlacht bei Custoza am 24. Juni 1866 und die Seeschlacht von Lissa am 20. Juli 1866.

Habsburg, und in *Der Radikale*, die Zeitung der Linken und Demokraten, die von Mitte Juni bis zum 26. Oktober 1848 erschien.

Die Presse veröffentlichte schon in der ersten Nummer den anonym verfassten Bericht eines Schreibers aus Treviso, der darüber informierte, dass die Gondolieri und die Arbeiter die Stadtwache überwältigt und den Minister Tommaseo attackiert hätten. Die Kapitulation und die Rückkehr zu Österreich hielt man für unmittelbar bevorstehend.

Bis zum März 1849 wurde die Leserschaft der *Presse* ein- bis zweimal wöchentlich mit Nachrichten aus Venedig versorgt. Die Zeitung wollte genau und objektiv informieren. Gibt eine Nachricht Anlass, auf ein baldiges Ende der Revolution und die Rückkehr zum *Status quo ante* zu schließen, so verleugnet das Blatt nicht eine gewisse Genugtuung. Wie Malfér (2020: 26 ff.) feststellt, herrschte doch gleichzeitig ein leidenschaftsloser Ton. Verächtliche Ausdrücke fehlten, auch wenn Daniele Manin, der Präsident der *Repubblica di San Marco*, als Diktator bezeichnet wurde. Es fehlte jedweder Nationalismus. Ab April 1849 und bis zur Kapitulation Venedigs im August häuften sich die Nachrichten über die Belagerung, die Erfolge und Misserfolge der Artillerie, über das Elend der Stadt. Der Ton der Berichte blieb aber sachlich und leidenschaftslos. Eine Verherrlichung des Krieges fehlt, einzig die Tapferkeit der österreichischen Truppen wird betont. Das Unbehagen und das Mitleid mit der Bevölkerung überwogen jedoch.

Am 19. August 1848, zehn Tage nach dem Waffenstillstand von Vigevano, ermahnte *Die Presse* die Regierung im Leitartikel, keinesfalls die Lombardei preiszugeben. Der Verfasser äußerte zwar ein gewisses Verständnis für die Idee der Einheit Italiens, gab aber zu bedenken, dass die Unabhängigkeit eines einigen Italien eine Illusion sei. Es würde in die Abhängigkeit von Frankreich und England geraten, und Österreich würde dadurch zu einer Macht zweiten Ranges werden. Österreich müsse den Einfluss in Oberitalien behaupten. Im Übrigen sei durch die Abtretung der Lombardei für die Idee der Einheit Italiens nichts gewonnen, weil niemand, nicht einmal Frankreich, Venedig Österreich wegnehmen wolle (*Die Presse* 19.8.1848, Artikel *Die italienische Frage*).

Der Leitartikel vom 14. April 1849 mit dem Titel *Venedig* ist eine eindringliche Beschwörung der Stadt, sich zu ergeben. Eine Rückkehr zu Österreich sei das Beste für die Stadt, der Handel mit dem Hinterland werde die Stadt zu neuer Blüte führen. Die Verantwortung für die festgefahrene Situation sah die *Presse* beim Adel Venedigs, nicht beim Volk. Durch das starre Festhalten am vormärzlichen System trage allerdings auch Österreich, das jedes Zugeständnis an den Geist der Zeit hartnäckig verweigere, einen Teil der Schuld.

In der *Presse* finden sich ab dem 12. August 1849 auch Feuilletons mit dem Titel *Bilder aus Venedig und dem Venetianischen (Frühjahr 1848)* (*Die*

Presse, 12.8.1849: I.) Der/die mit M. unterzeichnete SchreiberIn hatte sich in den Wochen der Revolution in Venedig und Padua aufgehalten und berichtete davon in die Schönheit der Stadt bewundernd lobpreisenden Worten:

> Du stolze Königin des adriatischen Meeres! Stadt der Wunder, Märchen aus Tausend und eine Nacht! Wie ruhst du träumerisch auf dem feuchten Grund der Lagune, und siehst dem kecken Strahle des Mondes zu, wenn er Nachts auf der schaukelnden Welle des Canal grande tanzt [. . .] Welch ein Anblick. Da lag sie vor mir, die Stadt der Feen, wie auf den Fluten des Meeres schwimmend. Mit den weißen Marmorkuppeln der Kirchen und den schlanken Kampanilen von rötlicher Farbe wiegte sich die Stadt wie ein stolzes Schiff mit seinen Segeln und Masten auf dem Meere (Malfér 2020: 29).

Zwei Wochen später, einen Tag nachdem die Nachricht von der Kapitulation eingetroffen war, hieß es in einem Leitartikel: „Die Übergabe Venedigs stellt endlich in den italienischen Provinzen die alten Territorialverhältnisse wieder her, wie sie die Verträge des Jahres 1815 festgesetzt haben. Italien ist aufs Neue für den Gesammtstaat erobert worden, nicht um zu Füßen eines absoluten Fürsten gelegt zu werden, sondern um im Vereine, in gleichberechtigter Stellung mit uns den großen mitteleuropäischen Staat zu bilden, der Oesterreich heißt […].“ (*Die Presse*, 26.8.1849, I.) Der letzte Satz des Leitartikels enthielt aber auch die Mahnung an die Regierung: „Die Waffen haben uns in Italien den Sieg errungen, billigen Gesetzen, Einrichtungen der Freiheit bleibt es vorbehalten, das Werk des Friedens zu vollenden.“ (Die Presse 1849: I)

Eine andere Sicht auf die nationalen Bestrebungen der italienischen Gebiete der Monarchie vertrat *Der Radikale*. Das Blatt schrieb zwar wenig über die italienischen Angelegenheiten, hatte aber einen klaren Standpunkt. Nicht wie in der *Presse* in den Rubriken *Österreich* oder *Provinzen* oder *Kronländer* wurde über Venedig berichtet, sondern in der Rubrik *Italien*. Da hieß es etwa am 13.8.1848, I.: „Italiens Unabhängigkeit [. . .] ist für die Ruhe Europas notwendig.“ *Der Radikale* vertrat auch die Meinung, dass die österreichische Armee Italien verlassen müsse. Und am 27.8.1848 stand zu lesen: „Italien wird frei werden, denn ein selbst freies Volk knechtet kein anderes.“ (*Der Radikale*, 27.8.1848: I. Malfér 2020: 29).

Ab Ende Oktober 1848, nachdem die Truppen des Generals Windischgrätz Wien eingenommen hatten, und während des Belagerungszustandes, in den die Stadt versetzt wurde, konnten solche Meinungen dann nicht mehr geäußert werden.

Resümee

Renommierte Persönlichkeiten des österreichischen Geisteslebens wie Franz Grillparzer und Anton von Steinbüchel vertraten – obwohl der aktuellen Verwaltung gegenüber ablehnend eingestellt – bereits 1848 vehement die Meinung, dass es für Italien von Vorteil sei, unter den schützenden Fittichen Österreichs zu bleiben bzw. wieder dorthin zurückzukehren. Auch Betty Paoli, die prinzipiell Verständnis für die nationalitalienischen Freiheits- und Einheitsbestrebungen aufbrachte, schrieb 1871, dass die Eingliederung Venedigs in das Königreich Italien für die Stadt den allergrößten Nachteil gebracht habe.

Die Anschauung dieser drei renommierten Persönlichkeiten des österreichischen Geisteslebens entsprach der des liberal-konservativen Bürgertums, wie *Die Presse* (26. August 1849, S. I) und die *Neue Freie Presse* sie vertraten.

Eine grundsätzlich andere Meinung vertrat die linksgerichtete und demokratisch eingestellte Tageszeitung *Der Radikale* mit Verweis auf die politische Beruhigung Europas.

Was in Österreich jedoch quasi naturgemäß zur Gänze fehlt, ist der Blick auf die italienischen Einheitsbestrebungen als Vorbild für einen deutschen Einheitsstaat.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Album österreichischer Dichter, Wien 1858 (https://fedora.phaidra.univie.ac.at/fedora/objects/o:488061/methods/bdef:Book/view#) (22.7.2021).

Anno, *Historische Zeitungen und Zeitschriften* (https://anno.onb.ac.at/)

Franz Grillparzer: *König Ottokars Glück und Ende*. In: Franz Grillparzer: *Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Helmut Bachmaier, Bd. 2: *Dramen 1817–1828*, 1986. (3. Akt, V. 1699 ff.)

Franz Grillparzer: *Feldmarschall Radetzky*. In: *Sämtliche Werke*. Band 1, München [1960–1965], S. 318, 319.

Franz Grillparzer: *Selbstbiographie*. Hrsg. von Arno Dusini, Kira Kaufmann und Felix Reinstadler. Salzburg und Wien 2017.

Betty Paoli: *Romancero*. Leipzig 1845.

Dies.: *Was hat der Geist denn wohl gemein mit dem Geschlecht*. Hrsg. u. eingel. von Eva Geber. Mit einem Essay von Karin S. Wozonig, Wien 2001.

Dies.: *Gesammelte Aufsätze zur zeitgenössischen Literatur*. Hrsg. von Karl-Maria Guth, Berlin 2015.

Dies.: *Reisestationen. II. Venedig*. In: *Neue Freie Presse,* 3.1.1871, S. 1–3. 2015. *Die Presse*, 26.8.1849, S. I.

Anton von Steinbüchel: *Der Fall Venedig's in den Märztagen und die Lage Italien's zu Oesterreich*. Wien 1848.

Sekundärliteratur

Benedikt, Heinrich (1964): *Kaiseradler über dem Apennin. Die Österreicher in Italien 1700 bis 1866*. Wien/München.

Benzoni, Gino / Cozzi, Gaetano (1999): *Venezia e l'Austria*. Venedig.

Blaas, Richard (1969): „Die italienische Frage und das österreichische Parlament 1859–1879". In: *Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs 22*, S. 151–245.

Brinker-Gabler, Gisela (Hrsg.) (1979): *Deutsche Dichterinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Frankfurt/M.

Candeloro, Giorgio (1960, 1977[7]): *Storia dell'Italia moderna, III. La rivoluzione nazionale*, Milano.

Corsini, Umberto: „Die Italiener". In: Wandruszka, Adam / Urbanitsch, Peter (Hrsg.) (1980): *Die Habsburgermonarchie 1848–1918,* Bd. III: *Die Völker des Reiches*, Wien, Teilband 2, S. 839–879.

Feest, Katharina (2015): *Konstruktion von Weiblichkeit im Werk von Betty Paoli anhand ausgewählter Gedichte, Novellen und Artikel*. Graz (https://unipub.uni-graz.at/obvugrhs/content/titleinfo/848002/full.pdf).

Furlani, Silvio/ Wandruszka, Adam (1973): *Österreich und Italien. Ein bilaterales Geschichtsbuch*. Wien/München.

Ginsborg, Paul (2007): *Daniele Manin e la rivoluzione veneziana del 1848–1849*, [Milano: Feltrinelli, 1978]. Torino: Einaudi, 2007.

Malfér, Stefan (2020): *Österreich–Italien. Beiträge zur Geschichte einer europäischen Nachbarschaft im 19. und 20. Jahrhundert,* Wien/ Köln/ Weimar.

Mazohl-Wallnig, Brigitte/Meriggi, Marco (Hrsg.) (1999): *Österreichisches Italien – italienisches Österreich? Interkulturelle Gemeinsamkeiten und nationale Konflikte vom 18. Jahrhundert bis zum Ende des Ersten Weltkrieges,* Wien.

Mazohl-Wallnig, Brigitte (2000): „Il Governo Austriaco durante il biennio rivoluzionario". In: *La "primavera liberale" nella terraferma veneta 1848–1849*, Venedig, S. 21–34.

Mazohl-Wallnig, Brigitte (2007): „‚Italia farà da sé' – Italiens Staats- und Nationswerdung und das europäische Völkerrecht". In: Meier, Franziska (Italienzentrum der Universität Innsbruck) (Hrsg.): *Italien und Europa. Der italienische Beitrag zur europäischen Kultur*. Innsbruck, S. 119–130.

Müller, Manfred / Reitani, Luigi (2011): *Von der Kulturlandschaft zum Ort des kritischen Selbstbewusstseins. Italien in der österreichischen Literatur*. Wien/Berlin.

Österreichisches biographisches Lexikon (ÖBL) 1815-1950, Bd. 2 (Lfg. 6, 1957), S. 11f. (Stichwort Glück, Babette (Barbara) Elisabeth; Ps. Betty Paoli) 1815–1950, Graz/ Köln (http://www.bettypaoli.com/links.html).

Reitani, Luigi / Karlheinz Rossbacher, Karlheinz / Ulrike Tanzer, Ulrike (Hrsg.) (2006): *Italia – Österreich. Sprache, Literatur, Kultur,* Udine.

Rumpler, Helmut (2010): „Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie". In: Rumpler, Helmut/ Seger, Martin (Hrsg.): *Die Habsburgermonarchie 1848–1918*, Band IX/2: *Soziale Strukturen*, Wien.

Schachinger, Marlen (2015): *Über Betty Paoli*. Wien.

Schininà, Alessandra (a cura di) (2017): *L'Austria e il Mediterraneo. Peregrinazioni e sconfinamenti tra realtà e immaginario.* Roma.

Schrattenecker, Irene (1998): „Le stampe antiaustriache del biennio rivoluzionario 1848–1849". In: *Venezia Quarantotto. Episodi, Luoghi e Protagonisti di una Rivoluzione 1848–1849.* Mailand, S. 50–54.

Schrattenecker, Irene (Hrsg.) (2009): Anton von Steinbüchel: *Der Fall Venedig's in den Märztagen und die Lage Italien's zu Oesterreich*, ins Italienische übersetzt und mit einer Einleitung versehen, Salzburg.

Svandrlik, Rita (1988): „Die bekannte Fremde. Österreichische Schriftstellerinnen in Italien". Übersetzung von Camilla Brunelli. In: Treder, Uta: *Die Liebesreise oder Der Mythos des süßen Wassers. Reisen und Schreiben: Ausländerinnen im Italien des 19. Jahrhunderts*, Bremen, S. 39–54.

Wozonig, Karin S. (2009): „Betty Paolis Reise nach Venedig im Jahr 1846". In: *Wege in die Moderne. Reiseliteratur von Schriftstellerinnen und Schriftstellern des Vormärz*. Hrsg. von Christina Ujma, Jahrbuch Forum Vormärzforschung 2008, Bielefeld, S. 193–204.

Zorzi, Alvise (1985, 1986[3]): *Venezia austriaca, 1798–1866.* Roma, Bari.

Italienische Ideale und Referenzen bei Paul Heyse und Hermann Kurz. Kontrastive Perspektiven auf zwei „Novellenschätze“ und den Briefwechsel der Herausgeber

Katharina Herget (Darmstadt)

1. Einleitung

Für 2 Novellenschätze ist Eine (Herbst) Conferenz doch zu wenig. [. . .]
Addio, caro!

Dein P.[1]

„Lebe wohl, mein Lieber“ – so verabschiedete sich Paul Heyse in einem Brief am 1. Januar 1873 von seinem langjährigen Freund Hermann Kurz. Dieser Abschiedsformel vorausgegangen waren die üblichen Neujahrsgrüße zwischen engen Vertrauten. Aber dem kurzen Zitat ist auch zu entnehmen, dass Arbeit anstand: Paul Heyse und Hermann Kurz verband schließlich neben ihrer jahrelangen Freundschaft auch eine Leidenschaft für die Literatur. Beide waren gelehrte Schriftsteller und engagierte Übersetzer, wenngleich mit unterschiedlichem Erfolg und Ertrag, und verknüpften diese Rollen im Laufe der 15jährigen Freundschaft. Die angesprochenen „Novellenschätze“ referieren auf diese Symbiose des „schwäbischen Dorfdichters“ (Weitin 2016: 386) und Münchener Intellektuellen und „Dichterfürsten“ (Moisy 1981), gemeinsam gaben sie ab 1871 den *Deutschen Novellenschatz*, ab 1872 zudem den *Novellenschatz des Auslandes* heraus. Beide Sammlungen vereinte der Anspruch, das „Beste der Gattung“ (Heyse und Kurz 1871: XX) zu sammeln und in geordneter Reihung herauszugeben.

Die italienische Schlussformel des Briefes zeigt nicht nur die herzliche Verbindung beider Schreiber (vgl. Baasner 1999: 23 ff), sondern weist zugleich

1 Paul Heyse an Hermann Kurz, 01.01.1873. Im Folgenden wird nur noch die Kurzform HaK (Heyse an Kurz) mit Datumszusatz angegeben. Alle hier genannten Zitate sind Transkriptionen der Autorin, der Briefwechsel liegt in der Bayrischen Staatsbibliothek vor: BSB München, Abteilung Handschriften und Alte Drucke, Heyse-Archiv I.33 / Kurz, Hermann (Paul Heyse an Hermann Kurz); Heyse-Archiv VI / Kurz, Hermann (Hermann Kurz an Paul Heyse).

auf die besondere Bedeutung der italienischen Sprache in der Korrespondenz hin. Paul Heyse verband mit Italien eine besonders innige Beziehung, die in diesem Beitrag hinsichtlich der aufgerufenen italienischen Referenzen und der damit verbundenen Ideale betrachtet wird. Schwerpunkte der Untersuchung sind die Herausgabe der *Novellenschatz*-Reihen sowie der begleitende Briefwechsel der Herausgeber.

Entsprechend ist der Artikel strukturiert, in einem ersten Schritt wird der Literaturnobelpreisträger Paul Heyse kurz eingeführt, wobei seine Beziehung zu Italien, zur italienischen Literatur sowie seine Rolle als Literaturvermittler im Vordergrund stehen. In einem zweiten Schritt werden diese Erkenntnisse dann mit der Sammlungskonzeption und der literarischen Wertung im Rahmen der *Novellenschatz-Reihen* zusammengeführt, bevor abschließend der langjährige Briefwechsel zwischen den Autoren und Herausgebern Heyse und Kurz wieder in den Vordergrund rückt: Die Korrespondenz wird bezüglich ihres italienischen Sprachgebrauchs sowie der italienischen Verweise und Referenzen exemplarisch analysiert, die gewonnenen Erkenntnisse werden im Fazit zusammengefasst.

2. Paul Heyse – Schriftsteller, Übersetzer, Literaturvermittler

Im September 1852 reiste Paul Heyse zum ersten Mal nach Italien, in das „gelobte Land“ (Heyse 1900, 114), wie er es in seiner Autobiographie *Jugenderinnerungen und Bekenntnisse* mit einer latenten Ironie beschreibt – eine für das Bildungsbürgertum beinahe schon selbstverständliche Reise mit Bildungsanspruch (vgl. Linke 1996: 54 f). Natürlich in der Tradition Goethes, wenngleich der beginnende Massentourismus das ästhetische Nacherleben des Goethe’schen Reiseerlebnisses bereits deutlich erschwerte (Pottbeckers 2016: 13 f.; vgl. Kroes-Tillmann 1993: 28 ff). Allerdings: Die Italienreise verfehlte ihre inspirierende Funktion nicht, schon 1853 veröffentlichte Heyse mit *L’Arrabiata* seine erste und bis heute vermutlich bekannteste Italiennovelle, die wie alle italienischen Novellen Heyses an Schauplätzen spielt, die er während seiner Italienreisen selbst besuchte und entsprechend detailliert beschrieb (vgl. Pottbeckers 2016: 31).

Heyse blieb seiner „Wahlheimat“ (Bertazzoli 2000: 16) Italien sein Leben lang treu; neben seinem eigenen literarischen Schaffen hat er sich auch als Übersetzer und Vermittler italienischer Literatur hervorgetan. So legte er 1860 mit dem *Italienischen Liedbuch* eigene Übersetzungen italienischer Volkspoesie vor, die 1868 von der *Antologia dei moderni poeti italiani*, einer Auswahl zeitgenössischer italienischer Lyrik, ergänzt wurde (vgl. Hettche 2016). In den Jahren 1889–1905 sammelte, übersetzte, kommentierte und

editierte Heyse zudem die fünfbändige Sammlung *Italienische Dichter seit der Mitte des 18. Jahrhunderts*, die allerdings keine allzu zahlreiche Leserschaft fand. Heyse selbst schrieb dazu: „Der Erfolg blieb jedoch selbst hinter meinen bescheidensten Erwartungen zurück" (Paul Heyse: Italienische Dichter [Anm. 1], Bd. 1, S. X f, zitiert nach: Schlüter 2016: 92).

3. „Wie die alten Italiener" – Italien als literaturhistorische Referenz

Scheinbar ist also das Sammeln und Publizieren von herausragender Literatur Paul Heyse ein Herzensanliegen. Neben den vorher genannten, explizit italienischen Sammlungen (sogar eine neuere italienische Literaturgeschichte plante Heyse einst, vgl. Schlüter 2016, 96: 103) sticht eine weitere literarische Sammlung aus dem umfassenden Schaffen heraus: Der *Deutsche Novellenschatz*, dem aufgrund seines großen Erfolgs und der hohen Verkaufszahlen gleich zwei Erweiterungen zuteilwurden. Ein Jahr nach der ersten Veröffentlichung wurde mit dem *Novellenschatz des Auslandes* eine die Grenzen der Nationalliteratur überschreitende, dennoch stark eurozentristische Novellensammlung in Angriff genommen.

Schon die Titelblätter der Sammlungen bilden die Wahrnehmung der Novelle als Massenphänomen ab: Auf dem Titelblatt der Sammlung *Deutscher Novellenschatz* sind Büchermassen abgebildet, die ungeordnet aus einem Füllhorn quellen und schon auf dem Boden liegen, im Kontrast dazu eine in sich und ihre Lektüre gekehrte Leserin im ersten Buchstaben des Titels (vgl. Weitin 2017: 2). Der *Novellenschatz des Auslandes* hingegen zeigt eine Dame, die eine moderne Druckerpresse bedient. Es scheint, als ob das Inhaltsverzeichnis des vorliegenden Bandes gerade tagesaktuell und frisch gepresst würde. Diesen symbolisch abgebildeten Literaturmassen stellten Heyse und Kurz nun also ihre *Novellenschatz*-Sammlungen entgegen, wobei schon der titelgebende Begriff des „Schatzes" auf die Sammlungstraditionen des 19. Jahrhunderts verweist: Besonders unter dem Begriff des „Nationalschatzes" wurde der ideelle Wert von Literatur in einem national geprägten Verständnis erfasst, zugleich waren diese Sammlungen oft relativ günstig zu erwerben, sie wollten ein großes Lesepublikum erreichen und dadurch aktiv den (National)Kanon mitgestalten (vgl. Zerovnik 2016).

Dieser Anspruch findet sich auch in der Einleitung des Bandes *Deutscher Novellenschatz*: Vor dem Hintergrund des „Aufblühen[s] des Journalismus", und der „von Jahr zu Jahr wachsende[n] Menge der Tages- und Wochenblätter" drohe die Novelle „zu bloßer Unterhaltungswaare herabzusinken". Daraus schlussfolgern Heyse und Kurz den Anspruch „das Beste, was in dieser




Abb. 1: Titeleien des “Deutschen Novellenschatz” und “Novellenschatz des Auslandes

Gattung geleistet ist, nach Art der lyrischen Anthologien zu sammeln und [. . .] herauszugeben“ (Heyse und Kurz 1871: X, XI, XX).

Bei dieser Bestenauswahl wird vor allem die literaturhistorische Rolle Italiens hervorgehoben: Schon die Entstehung der Gattung wird im Italien des 13. Jahrhunderts verortet, die sogenannten „alten Italiener“ (Heyse und Kurz 1871: XV, XIX) werden im Einleitungstext gleich mehrfach referenziert. Vor allem aber wird die künstlerische Ausgestaltung der Novellistik Giovanni Boccaccio zugesprochen, dessen prägendes Werk *Il Decamerone* (1348–1353) auch die Grundlage liefert für die in der Einleitung entwickelte „Falkentheorie“: Denn nicht die Textlänge solle die Novelle vom Roman unterscheiden, sondern ihre „starke Silhouette“, die Konzentration auf einen Konflikt. Im Folgenden wird gewissermaßen eine Probe aufs Exempel vorgeschlagen, ob der „specifische Werth des Themas“ (Heyse und Kurz 1871: XIX) in wenigen Worten zusammenfassbar sei. Idealtypisch wird dieses Vorgehen sogleich an Boccaccios sogenannter Falkennovelle (der neunten Novelle des fünften Tages aus dem *Decamerone*) durchgespielt, deren Geschichte von unerwiderter Liebe und Opferbereitschaft sich nicht nur in wenige Zeilen zusammenfassen lässt, sondern zugleich in dem Falken als Dingsymbol gipfelt und somit namensprägend wurde (vgl. Weitin 2016: 386). Das poetologische Novellenverständnis der Herausgeber beruft sich also ganz wesentlich auf die italienische Novellentradition.

Auch in den Herausgeberkommentaren, die jede Novelle des *Deutschen Novellenschatzes* einleiten, finden sich folgerichtig weitere Referenzen auf die italienische Literaturtradition, wenn etwa bezüglich der Novelle *Der letzte Savello* – schon der Titel deutet auf den italienischen Handlungsort hin – Carl Friedrich von Rumohrs kritisiert wird, dass

> Erkennen und Können auch diesmal wieder zweierlei waren [. . .]. Eine gewisse Trockenheit und gezwungene Schlichtheit ist an die Stelle der italienischen Naivetät getreten, die so erfreulich von sinnlicher Frische und Anmuth belebt ist. (Paul Heyses Herausgeberkommentar zu: Rumohr 1910: 129)

Trotz ausführlicher Studien der italienischen Geschichte und Kultur also gelinge es dem Italienkenner Rumohr nicht, sich die italienisch-anmutige Erzählweise anzueignen. Im Gegensatz dazu wird bezüglich August Kopischs Beitrag *Der Träumer* zumindest dessen Bemühen hervorgehoben, selbige „naive, durchaus anschauliche, von aller sentimentalen oder reflectirenden Beimischung freie Erzählungsweise der älteren Italiener bei uns einzuführen" (Herausgeberkommentar zu: Kopisch 1910: 3). Im Kommentar zur *Marzipan-Lise* Friedrich Halms heißt es dann aber:

> Wo jedoch der Italiener, so ernst sein Blick auch ist, nur spielt und mit einer graziösen Leichtfertigkeit die Entwicklung locker hält, dort zeigt sich unser deutscher Erzähler gründlich, dort spinnt er lange psychologische Fäden, welche nicht selten das Bündniß der schaulustigen Phantasie mit grübelnder Verstandesarbeit verrathen. (Herausgeberkommentar zu: Halm 1910: 5)

Diese schon in der Einleitung aufgerufene Vorbildhaftigkeit der italienischen Novellentradition ist also keine folgenlose, vielmehr berufen sich die Herausgeber mehrfach in den teils ausführlichen Kommentaren zu einzelnen Novellen auf ihre eingeführten Konzepte und üben sich in der geforderten Probe aufs Exempel. Ohne Frage auch deshalb, weil die proklamierte italienische Erzählweise mit ihrer unsentimentalen Leichtigkeit der realistischen Poetik nahekommt.

Entgegen der Erwartung, dass mit dem *Novellenschatz des Auslandes* diese Referenzen auf die italienische Novellentradition ausgebaut oder gar exemplarisch vorgeführt würden, nehmen Anzahl und Bedeutungshöhe gegenüber der Masse der „novellistischen Weltliteratur" (Heyse und Kurz 1872: VII) nicht nur ab, sondern verschwinden ganz. Dies lässt sich auch durch die starke Reduzierung der Paratexte begründen, denn außer einem einleitenden programmatischen Vorwort – mit der Zielsetzung, nun einer „völkerpsychologische[n] Aesthetik" (Heyse und Kurz 1872: X) vorzuarbeiten – verzichtet die Sammlung gänzlich auf (text)kritische Herausgeberkommentare. Zum anderen aber treten die fünf aufgenommenen italienischen Novellen schon rein zahlenmäßig hinter den zwanzig französischen, zehn englischen und sieben russischen Übersetzungen zurück.

Unklar bleibt, ob die Dominanz der französischen und englischen Novellen durch den zeitgenössischen Geschmack oder eine mögliche Übersättigung des Literaturmarktes u.a. durch Heyses anderweitige Vermittlung italienischer Literatur begründet werden kann. Hinzu kommt: Der *Novellenschatz*



Abb. 2: Übersetzungen im „Novellenschatz des Auslandes“, 1872–1876, insg. 57 Novellen in 14 Bänden (eigene Abbildung).

des Auslandes kann nicht mit dem Erfolg des *Deutschen Novellenschatzes* mithalten. Schon 1872 schreibt Paul Heyse in einem Brief an Hermann Kurz: „Denke: das Ausland macht so schlechte Geschäfte – im Vergleich zum Deutschen Nov. Sch. – daß Oldenb. ernstlich davon spricht, mit Band VI aufzuhören.“ (HaK, 10.12.1872) Im Frühjahr 1873 ergänzt er mit wachsender Empörung: „Das Ausland hebt sich noch im̄er nicht im Absatz, obwohl alle (hiesigen) Leser es über das Inland stellen!!!“ (Hak, 30.03.1873). Der Verlag Oldenbourg lässt die Reihe trotz niedriger Verkaufszahlen zunächst weiterlaufen, der *Novellenschatz des Auslandes* wird dann aber im gleichen Jahr wie der *Deutsche Novellenschatz* beendet: 1876, nach 14 Bänden.

4. Ausblick: „Addio, caro!“ – Italienbilder und Italienisch im Briefwechsel Heyse/Kurz

Nicht nur in der Literatur und den Sammlungen, sondern auch im begleitenden Briefwechsel der Herausgeber sticht das Italienische heraus. Allein: Paul Heyses Erbe ist umfangreich, schon der Hauptnachlass umfasst 35,5 Regalmeter in der Bayrischen Staatsbibliothek (vgl. Rückert 2016: 204). Der Briefwechsel Heyses gehört damit zu den „umfangreichsten und vielgestaltigsten in der Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts“ (Hettche 1995: 272). Die Korrespondenz zwischen Paul Heyse und Hermann Kurz zählt zu dem „great unread“ desselben. Der Austausch beider umfasst den Zeitraum von 1858 bis zum Tod Kurz‘ 1873 und ist bisher nur in Auszügen veröffentlicht (vgl. Falkenheim 1920; Walkhoff 1967).

Im Rahmen eines Forschungsaufenthaltes konnten die Briefe gesichtet und digitalisiert werden. Die Digitalisate wiederum wurden in Auszügen zunächst manuell in der Transkriptionssoftware „Transkribus" (Kahle u.a. 2017) transkribiert, um im Folgenden ein dort implementiertes *Machine Learning Modell* auf die automatisierte Erkennung der beiden Handschriften zu trainieren[2]. Entsprechend bilden die hier vorgestellten Erkenntnisse aus der Korrespondenz zwischen Heyse und Kurz keinen vollständigen Erschließungszustand ab, sondern sollen einen ersten Einblick in den intensiven, Jahrzehnte umfassenden Austausch der beiden Herausgeber und die darin enthaltenen, vielschichtigen Italienbilder und deren Funktionen geben.

Ein exemplarischer Beleg für das positive Italienbild Heyses findet sich in einem Brief vom Januar 1865: Im vorhergehenden Brief hat Heyse von einer im Mai geplanten Reise nach Florenz berichtet, auf Kurz' Nachfrage nach der Reiseplanung ergänzt er:

> Mit Florenz ist's noch immer richtig. Ich spreche im Traum nur noch Italienisch, mit entschieden toscanischer Färbung. O wenn ich dich mitnehmen könnte!!! – P.H.
>
> (Hak, 27.01.1865)

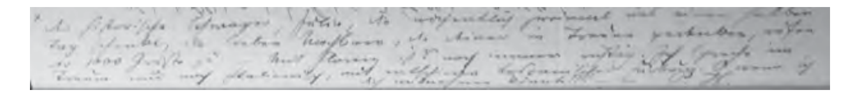


Abb. 3: Briefausschnitt des Seitenrands, Paul Heyse an Hermann Kurz am 27.1.1865, eigene Fotografie. Um die Lesbarkeit zu erhöhen wurde der Bildausschnitt gedreht.

Heyse schreibt also von seiner Vorfreude auf die Italienreise, aber auch seine Leidenschaft für das Italienische wird betont. Die Sprache des Sehnsuchtsortes dringe schon in seine Träume ein, der „deutliche" toskanische Dialekt belegt nicht nur die eigene Sprachkompetenz des promovierten Romanisten und Toskanakenners (vgl. Berbig 2000: 225, 239 f), vielmehr wird hieran auch eine Abgrenzung zu jenen Reisenden deutlich, die weder die italienische Alltagssprache noch einzelne Dialekte verstehen (vgl. Schenda 1991: 189 f). Gleich drei Ausrufezeichen betonen sodann den Wunsch nach einer gemeinsamen Reise, ein deutlicher Hinweis auf die Nähe beider.

2 Hierzu kann auf vortrainierte Modelle zurückgegriffen werden, die dann unter Einbezug der erstellten Transkripte angepasst und so auf die jeweilige Handschrift trainiert werden. Die so angepassten Modelle können zur automatisierten Vortranskription verwendet werden, die dann kontrolliert und korrigiert werden kann. (Vgl. Muehlberger u.a. 2019)

Zugleich aber sind diese Informationen an den Rand geschrieben und somit auch sprichwörtlich an den Rand des Briefes gedrängt: Auf der eigentlich letzten Briefseite gibt es bereits eine andere Verabschiedung, offenbar wurde die Information nach dem Erhalt eines weiteren Briefes von Kurz nachträglich angefügt. Der private Austausch steht also nicht im Mittelpunkt der Briefe, sondern ergänzt den thematischen Schwerpunkt der Korrespondenz, hier u.a. eine scheinbar missglückte Aufführung von Heyses Tragödie *Hadrian*.

Die bisherigen Funde der italienischen Referenzen in der Briefkorrespondenz zwischen Heyse und Kurz lassen sich zunächst grob in drei Kategorien einteilen: Erstens die Verwendung und Rezeption der italienischen Sprache, zweitens den Austausch über italienische Literatur sowie drittens den Austausch über tatsächliche Italienreisen und -erlebnisse. Dieser letzten Kategorie entstammt das obige Beispiel.

Der Austausch über die italienische Literatur findet häufig im direkten Zusammenhang mit Leseeindrücken oder Übersetzungstätigkeiten statt, entweder durch Heyse und Kurz selbst oder im Zusammenhang mit den (Auftrags-)Übersetzungen für den *Novellenschatz des Auslandes*. Etwa wenn Heyse an Kurz schreibt:

> Schwager Hans [gemeint ist Hans Kugler, Anm. d. Verf.], dessen Arbeit ich beilege, ist mit seinem Italienisch hie und da zu kurz gekom̄en. Auch schreibt das junge Italien einen so munteren aparten parlando-Stil, daß es Künste braucht, um mit unserm biedern Deutsch überall nachzukom̄en.
>
> (HaK, 16.01.1872)

Hier findet sich der nach Heyse typisch italienische Stil wieder, der schon im Zusammenhang mit den Herausgeberkommentaren von Bedeutung war und den deutschen Vertretern der Novellistik (zum großen Teil) abgesprochen wurde. Seine Übertragung in ein adäquates Deutsch war für den Übersetzer Heyse von höchster Relevanz (zur Übersetzungstheorie und -praxis Heyses siehe: Barrale 2016).

Besonders auffällig aber sind die vielen unvermittelten Verwendungen italienischer Begriffe. Es finden sich in Heyses Korrespondenzen zwar stets zahlreiche polyglotte Ausdrücke, etwa griechische, englische, französische und lateinische Phrasen, deren Einwerbung oft als typische Referenz auf die eigene bürgerliche Bildung betrachtet wird (Linke 1996: 256). Aber anstelle von feststehenden Redewendungen ist die italienische Sprache vor allem in den Briefen Heyses mitunter fließend in den Satzkontext eingebunden. Etwa wenn Berthold Auerbachs Novelle *Diethelm von Buchenberg* zwar „con amore“[3], mit Wohlwollen, in den *Deutschen Novellenschatz* aufgenommen

3 HaK, 03.10.1871. Der vollständige Satz lautet: „Unterwegs – wir waren bis St. Goar, hatten eine schöne Rheinfahrt bis Winkel (Hornsteins Gut) und noch einen guten halben

werde, im Übrigen aber dort bleiben solle, wo er hingehöre (also vermutlich nicht in die Bestenauswahl der deutschen Literatur).

Neben solchen fließenden Sprachwechseln werden auch starke Emotionen auf Italienisch vermittelt, wie das nächste Beispiel zeigt:

> Addio caro! stanco stanchissimo,
> ma come sempre
> tutto tuo
> Pavolo.
> (HaK, 04.05.1872)

Sehr, sehr erschöpft lässt Heyse die Familie Kurz hier grüßen und unterschreibt den Brief sodann mit einer italienisch-literarisierten Namensvariation: Pavolo. Dabei ist (Don) Pavolo zugleich ein intertextueller Verweis auf Heyses *Idyllen von Sorrent* (1854) und weist damit von der außerliterarischen Kommunikation direkt wieder zurück auf die der Literatur.

5. Fazit

Italienische Einflüsse, Referenzen und Ideale – so zeigt der Dreischritt des Beitrags – durchziehen nicht nur Paul Heyses Leben, sondern auch sein literarisches Schaffen.

Gemeinsam mit Hermann Kurz nimmt er eine bedeutende Vermittlerrolle für die Rezeption der italienischen Literatur und Kultur im deutschsprachigen Raum ein. Besonders die literaturhistorische Bedeutung der italienischen Literatur wird in dem Sammlungskonzept des *Deutschen Novellenschatzes* sowie dessen begleitenden Paratexten wiederholt referenziert und mit Bedeutung aufgeladen. Dabei wird die italienische Literatur aber nicht nur als historisches Vorbild für die realistische Novellenpoetologie Heyses und Kurz‘ gesehen. Vielmehr wird auch der zeitgenössische italienische Stil als fester Referenzpunkt hinsichtlich der qualitativen Bewertung der aufgenommenen Novellen aufgerufen – wenngleich sich dieses Verhältnis quantitativ nicht in dem Anteil italienischer Novellen im *Novellenschatz des Auslandes* widerspiegelt.

Auch im Briefwechsel der beiden Sammlungsherausgeber spielen Italien und die italienische Sprache eine gewichtige Rolle: Neben dem Austausch über

Tag in Mainz, Alles in Allem vier strapazante Erholungstage – gestern also las ich 2/3 Diethelm wieder und fand doch meine Erwartung übertroffen, werde daher con amore darüber trompeten, den übrigen Berthold al suo luogo lassend.“ Ich danke Rotraut Fischer für die fachkundigen Hinweise zur Übersetzung.

italienische Literatur und Reisen werden auch unvermittelte Sprachwechsel vollzogen. Herzliche Grüße und Gefühlsbeschreibungen finden teilweise auf Italienisch statt, was die herausragende Bedeutung der italienischen Sprache betont, vor allem in einem emotional aufgeladenen Kontext. Die exemplarische Analyse der Briefauszüge lässt darauf hoffen, dass mit fortschreitender Erschließung des Nachlasses noch weitere Aspekte dieser Sprachnutzung und ihrer Bedeutungsebenen entdeckt werden.

Literaturverzeichnis

Baasner, Rainer (1999): „Briefkultur im 19. Jahrhundert. Kommunikation, Konvention, Postpraxis“. In: Baasner, Rainer (Hrsg.): *Briefkultur im 19. Jahrhundert.* Tübingen: Niemeyer, S. 1–36.

Barrale, Natascia (2016): „Paul Heyse übersetzt Bernardino Zendrini“. In: Bertazzoli, Raffaella/Grube, Christoph/Och, Gunnar (Hrsg.): *Kulturelle Mittlerschaft: Paul Heyse und Italien.* Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 67–75.

Berbig, Roland (2000): „Das gelobte Land Italien: Paul Heyses italienische Tagebuchnotizen 1852/1853 im Kontext der Italien-Aufzeichnungen von Franz Kugler, Friedrich Eggers und Theodor Fontane“. In: Hettche, Walter/Berbig, Roland (Hrsg.): *Paul Heyse: ein Schriftsteller zwischen Deutschland und Italien.* (Literatur, Sprache, Region 4). Frankfurt am Main, New York: Lang, S. 219–241.

Bertazzoli, Raffaella (2000): „Paul Heyses Rolle in der italienischen Literaturwelt im 19. Jahrhundert“. In: Hettche, Walter/Berbig, Roland (Hrsg.): *Paul Heyse: ein Schriftsteller zwischen Deutschland und Italien.* (Literatur, Sprache, Region 4). Frankfurt am Main, New York: Lang, S. 9–18.

Falkenheim, Hugo (1920): „Aus dem Briefwechsel zwischen Paul Heyse und Hermann Kurz“. Hrsg. von Ehrler, Hans Heinrich/ Missenharter, Hermann/ Schmückle, Georg. In: *Der Schwäbische Bund. Eine Monatsschrift aus Oberdeutschland* 1, S. 218–352.

Halm, Friedrich (1910): „Die Marzipan-Lise“. In: Heyse, Paul/Kurz, Hermann (Hrsg.): *Deutscher Novellenschatz.* 2., 21, München: R. Oldenbourg, S. 1–70.

Hettche, Walter (1995): „Paul Heyses Briefwechsel: Möglichkeiten der Edition, dargestellt am Beispiel der Korrespondenz mit Berthold Auerbach“. In: *Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 89 (3), S. 271–321.

Hettche, Walter (2016): „Päpste, Könige und Wänzchen. Paul Heyses Belli-Übersetzungen und ihr Kontext“. In: Mellmann, Katja/Reiling, Jesko (Hrsg.): *Vergessene Konstellationen literarischer Öffentlichkeit zwischen 1840 und 1885.* Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 142. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 417–438.

Heyse, Paul (1900): *Jugenderinnerungen und Bekenntnisse*. 2. Auflage. Berlin: Wilhelm Hertz.

Heyse, Paul/ Kurz, Hermann (1871): „Einleitung“. In: Heyse, Paul/Kurz, Hermann (Hrsg.): *Deutscher Novellenschatz*, 2. Auflage, 1, München, S. V–XXIV.

Heyse, Paul/Kurz, Hermann (1872): „Vorwort“. In: Heyse, Paul/Kurz, Hermann (Hrsg.): *Novellenschatz des Auslandes.* 1 München: Oldenbourg, S. VII–XI.

Kahle, Philip/Colutto, Sebastian/Hackl, Muhlberger, Gunter (2017): „Transkribus – A Service Platform for Transcription, Recognition and Retrieval of Historical Documents“. In: *14th IAPR International Conference on Document Analysis and Recognition (ICDAR)*, 19–24. Kyoto: IEEE. https://doi.org/10.1109/ICDAR.2017.307 (letzter Zugriff: 23.8.2022).

Kopisch, August (1910): „Der Träumer“. In: Heyse, Paul/Kurz, Hermann (Hrsg.): *Deutscher Novellenschatz* 2., 14, München: Oldenbourg, S. 1–67.

Kroes-Tillmann, Gabriele (1993): *Paul Heyse Italianissimo: über seine Dichtungen und Nachdichtungen*. Studien zur Literatur- und Kulturgeschichte, Bd. 5. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Linke, Angelika (1996): *Sprachkultur und Bürgertum: zur Mentalitätsgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart: Metzler.

Moisy, Sigrid von (Hrsg.) (1981): *Paul Heyse: Münchner Dichterfürst im bürgerlichen Zeitalter: Ausstellung in der Bayerischen Staatsbibliothek, 23. Januar bis 11. April 1981.* Ausstellungs-Kataloge / Bayerische Staatsbibliothek 23. München: C. H. Beck.

Muehlberger, Guenter/ Seaward, Louise/Terras, Melissa/Ares Oliveira, Sofia/Bosch, Vincente/Bryan, Maximilian/Colutto, Sebastian u.a. (2019): „Transforming Scholarship in the Archives through Handwritten Text Recognition: Transkribus as a Case Study“. In: *Journal of Documentation* 75 (5), S. 954–976. https://doi.org/10.1108/JD-07-2018-0114 (letzter Zugriff: 23.8.2022).

Pottbeckers, Jörg (2016): „Dichter und Wahrheit. Überlegungen zum postmodernen Italienbild in Heyses ‚Jugenderinnerungen und Bekenntnissen‘ “. In: Bertazzoli, Raffaella/Grube, Christoph/Och, Gunnar (Hrsg.): *Kulturelle Mittlerschaft: Paul Heyse und Italien.* Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 13–33.

Rückert, Ingrid (2016): „Paul Heyse und die Bayrische Staatsbibliothek: der Nachlass des Literaturnobelpreisträgers und Italienkenners“. In: Bertazzoli, Raffaella/Grube, Christoph/Och, Gunnar (Hrsg.): *Kulturelle Mittlerschaft: Paul Heyse und Italien.* Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 197–217.

Rumohr, Karl Friedrich (1910): „Der letzte Savello“. In: Heyse, Paul/Kurz, Hermann (Hrsg.): *Deutscher Novellenschatz*. 2., 2, München: R. Oldenbourg, S. 125–209.

Schenda, Rudolf (1991): „Völlig naive Empfindung? Die deutschen Reisenden und die italienische Volksliteratur“. In: *Fabula* 32 (1–2–3), S. 187–203. https://doi.org/10.1515/fabl.1991.32.1-2-3.187 (letzter Zugriff: 23.8.2022).

Schlüter, Gisela (2016): „Italienische Kanonbildung in Deutschland: der Literarhistoriker Paul Heyse“. In: Bertazzoli, Raffaella/Grube, Christoph/Och, Gunnar (Hrsg.): *Kulturelle Mittlerschaft: Paul Heyse und Italien*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 87–108.

Walkhoff, Monika (1967): „Der Briefwechsel zwischen Paul Heyse und Hermann Kurz in den Jahren 1869–1873 aus Anlass der Herausgabe des ‚Deutschen Novellenschatzes‘ “. München.

Weitin, Thomas (2016): „Selektion und Distinktion. Paul Heyses und Hermann Kurz’ Deutscher Novellenschatz als Archiv, Literaturgeschichte und Korpus“. In: Gretz, Daniela/Pethes, Nicolas (Hrsg.): *Archiv/Fiktionen: Verfahren des*

Archivierens in Literatur und Kultur des langen 19. Jahrhunderts. Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae 217. Freiburg i.Br: Rombach, S. 385–408.

Weitin, Thomas (2017): „Scalable Reading“. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 47 (1): 1–6. https://doi.org/10.1007/s41244-017-0048-4 (letzter Zugriff: 23.8.2022).

Zerovnik, Martina (2016): „Die Reihe als National- und Hausschatz. Aspekte der Klassifikation und Repräsentation in Reiheneditionen um das Klassikerjahr 1867“. In: Mellmann, Katja, Reiling, Jesko (Hrsg.): *Vergessene Konstellationen literarischer Öffentlichkeit zwischen 1840 und 1885*. Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 142. Berlin, Boston: De Gruyter, S. 129–148.

„(. . .) als revoltierende Burschen Steine in die Loggia di Lanzi warfen.“ – Deutsch-Florentiner zwischen Weltflucht und sozialer Wirklichkeit

Udo Weinrich (Kleve)

Es gibt die Stadt Florenz, und es gibt Florenz „als „ästhetisches Utopia“, als einen der „mythischen Orte der Weltkultur“ oder als quasi-religiöses „Lourdes der Enthusiasten“ (Roeck 2001: 15, 16).

Bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts hatte die Stadt im Schatten Roms oder Venedigs gestanden. Erst nachdem auch im deutschsprachigen Raum das Interesse für Geschichte und Kunst der Renaissance geweckt worden war, erhielt Florenz einen eigenen Rang. Das hing mit der veränderten Sicht auf die Kunst der Renaissance zusammen. Jacob Burckhardt stellte den Epochenumbruch vom Mittelalter zur Neuzeit als italienisches Ereignis dar, das in Florenz seinen Ursprung hatte und in die Sphäre der Politik übergriff: „Die höchste politische Bewusstheit, den größten Reichtum an Entwicklungsformen findet man vereinigt in der Geschichte von Florenz, welches in diesem Sinne wohl den Namen des ersten modernen Staates der Welt verdient. Hier treibt ein ganzes Volk das, was in den Fürstenstaaten die Sache einer Familie ist.“ (Burckhardt 1930: 53).

Damit verschoben sich auch die Perspektiven der Deutschen, die nach Italien reisten. 1775 hatte Lessing den Prinzen Leopold von Braunschweig auf dessen „Grand Tour“ durch Italien begleitet und dabei, im Juli 1775, auch drei Wochen in Florenz verbracht, bis die Reisenden von der Hitze an die Küste vertrieben wurden (Nisbet 2008: 589). Überliefert sind Vergleiche zwischen Lessings trockener und formloser Kompilation und dem Bild von Goethes Reise nach Italien. (Nisbet: 593)

Lange hatte Goethes „Italienische Reise“, deren Erstveröffentlichung 1816/17 mit dem Titel „Aus meinem Leben“, 28 Jahre nach Goethes Rückkehr nach Weimar, erfolgt war, das Italienbild der Deutschen bestimmt (Goethe 1981: 574 f.). Seine „Selbstdarstellung, ein Stück seiner Autobiographie“ (Goethe 1981: 575) stieß bei vielen seiner Zeitgenossen auf Unverständnis. Sie teilten seine Urteile „gegen die Romantik der jungen Generation“ (Seibt 2016: 11) nicht, missdeuteten seine Kommentare zu Kunstwerken als historisch überholt oder formulierten einen Gegenentwurf. So veröffentlichte Gustav Nicolai (1835) in zwei Bänden eine Kontrafaktur zu Goethes Italienbild: „Italien wie es wirklich ist. Bericht über eine merkwürdige Reise in den

hesperischen Gefilden, als Warnungsstimme für Alle, welche sich dahin sehnen, [. . .].“ Der Verfasser macht aufklärerische Absichten geltend: „[. . .] ich will Euch warnen vor dem Wunderlande!“ (Nicolai 1835: 3), denn „Des wahrhaft Schönen giebt es dort leider nur wenig: Das Meiste ist verfaulte Herrlichkeit.“ (Nicolai 1835: 5)

Goethe ist, ausgestattet mit dem Reiseführer von Johann Jacob Volkmann (1777/78), am 23. Oktober 1786 in drei Stunden mit Florenz fertig: „Die Stadt hatte ich eiligst durchlaufen, den Dom, das Baptisterium. Hier tut sich wieder eine ganz neue unbekannte Welt auf, an der ich nicht verweilen will. [. . .] Ich eilte so schnell heraus als hinein.“ (Goethe 1992: 130) Dafür gab es einen Grund: „Die Begierde nach Rom zu kommen war so groß, wuchs so sehr mit jedem Augenblicke, dass kein Bleibens mehr war, und ich mich nur drei Stunden in Florenz aufhielt.“ (Goethe 1992: 147)

Er hat die Stadt „kaum gesehen“ (Goethe 1992: 147), durchläuft sie „eiligst“ und „sieht ihr den Volksreichtum an, der sie erbaut hat; [. . .]“, ganz offensichtlich sichtbares Resultat „einer Folge von glücklichen Regierungen; [. . .].“ (Goethe 1992: 130) Goethe erwähnt weder Michelangelos „David“ noch Cellinis „Perseus“.

Zwar hat Goethe Florenz im Mai 1788 noch einmal besucht, aber auch während seines zweiten Aufenthalts in Florenz, der immerhin zwei Wochen dauert, ignoriert er die Perseus-Statue Cellinis. Goethes Präferenz für die Kunst der Antike und der Phantomschmerz, ausgelöst durch die baldige Abreise aus Italien, müssen seine Perspektive verengt haben.

Diese „blinde Stelle“ wurde Goethe später bewusst, nachdem er Cellini für sich entdeckt hatte. Zur dritten Italien-Reise, die Goethe akribisch geplant hatte, kam es zwar nicht mehr, aber wir wissen, dass Florenz bei ihm doch einen größeren Eindruck hinterlassen hatte, als sich aus der Lektüre der „Italienischen Reise“ schließen lässt.

Im Kontext seines Plans einer dritten Italienreise, auf die er sich seit 1795 sorgfältig vorbereitete, übermittelte Goethe seinem Freund und Briefpartner, dem Maler Johann Heinrich Meyer, der sich in Italien aufhielt, einen Fragenkatalog. Die erste der vier Fragen lautete: „Haben Sie den Perseus in Florenz näher angesehen? und was ist davon zu halten?“ (Goethe 1917: 210)

Meyer antwortete, schilderte seine Eindrücke, und Goethe lenkte dessen Aufmerksamkeit nun ganz bewusst auf die Renaissance-Malerei, die er selbst, zehn Jahre zuvor, noch ignoriert hatte: „Studieren Sie sich ja recht die alten Florentiner und nehmen Sie, wie Sie es bisher getan haben, ja immer das Würdigste zuerst, und alsdann, wie es Gelegenheit und Laune gibt, nehmen Sie das übrige subordinierte Kunstwesen gelegentlich mit; [. . .].“ (Goethe 1917: 299 f.) Sichtbares Resultat seiner produktiven, nachholenden Auseinandersetzung mit der florentinischen Renaissance war dann Goethes Übersetzung der Autobiografie Benvenuto Cellinis, die erstmals 1803 erschien.

Goethe blickte gelegentlich auch „nach unten“ (Werner 1993: 77 ff.). Auf seiner Reise durch Italien nahm er auch „Elend“ (Goethe 1992: 40) wahr; er sah auf Sizilien „Bettler“ (Goethe 1992: 329) und hielt deren Existenz auch in der Nachbearbeitung seiner Reisenotizen für erwähnenswert; in Neapel richtete Goethe seine „vorzügliche Aufmerksamkeit auf das Volk“ (Goethe 1992: 404) und sah auch „ganz alte, völlig unfähige und krüppelhafte Menschen.“ (Goethe 1992: 405)

Von seinen Zeitgenossen wurde Goethe in der Fähigkeit, Elemente sozialer Wirklichkeit wahrzunehmen, sie folglich nicht auszublenden, vielleicht nur von Seume übertroffen, der 1802, von Rom kommend, „halb im Wagen, halb zu Fuße“ (Seume 1985: 310) Florenz erreicht.

„Man hatte während meines Aufenthalts in Rom auf der Straße von Florenz Kouriere geplündert, Soldaten erschossen und große Summen geraubt. Es wäre Tollkühnheit gewesen, allein zu wallfahrten, wenn man nicht geradezu ein Bettler war, [. . .]. Ich fuhr also mit einer Gesellschaft nach Florenz.“ (Seume 1985: 310)

Obwohl es Seume mit seinem fast pedantischen Blick aufs Faktische gelingt, den Mythos „Arkadien“ durch sozialkritische Details zu dekonstruieren, bleibt sein ästhetischer Blick beschränkt, eingefroren. Seine Kunstbetrachtung wirkt unästhetisch. In Kunstfragen ist Seume borniert, wie seine Kritik an der öffentlichen Darstellung von Nacktheit belegt: „Es ist vielleicht doch auch jetzt noch keine unnütze Frage, ob Moralität und reiner Geschmack nicht leidet durch die Aufstellung des ganz Nackten an öffentlichen Orten. [. . .] Sonst bin ich dem Nackten in Gärten und auf Spaziergängen eben nicht hold, ob mir gleich die Feigenblätter noch weniger gefallen.“ (Seume 1985: 316).

Goethes literarisierende Darstellung seiner ersten Italienreise reizte, wie bereits erwähnt, seine Zeitgenossen zum Widerspruch, gelegentlich auch zum Spott. Das bekannteste Beispiel bieten die 1819 erschienenen „Lebensansichten des Katers Murr“; ihrem zweiten Abschnitt hat E.T.A. Hoffmann, als fiktiver Herausgeber der Schriften eines dichtenden Katers, den Untertitel gegeben: „Auch ich war in Arkadien.“ (Hoffmann 1994: 113)

Fast 40 Jahre nach Goethe kommt am 1. Oktober 1828, um 7 Uhr, Heine in Florenz an. Begonnen hat er seine Italien-Reise am 3. August 1828 in München. Sein Reiseweg lässt sich anhand der Daten in seinem Reisepass rekonstruieren (Heine 1949/1950: 194 f). In Florenz sucht Heine nicht nach „Arkadien“. Er wartet auf Post aus München, auf die Nachricht seiner Berufung zum außerordentlichen Professor. In Florenz angekommen, schreibt Heine unverzüglich dem frisch ernannten Innenminister des Königreichs Bayern: „[. . .] mein Erstes war, zur Post zu eilen – und da finde ich keinen Brief von meinem lieben Schenk. Zum Glück ist die Post hier auf dem Markt, und der Markt von Florenz ist der herrlichste und interessanteste Anblick, den nur ein Mensch finden kann.“ (Heine 1949/50: 373)

Heine hat den Kopf nicht frei, aber „im Boudoir der medeceischen Venus vergaß ich Schenk und seinen Brief.“ (Heine 1949/50: 374) Dieser Brief „betreffs meiner Ernennung zum Professor“ ist nicht angekommen. Heine versucht sich abzulenken. Er betrachtet „die Götter und Göttinnen im Palast Uffizi“ (Heine 1949/50: 375), die er zu „Götterwohnungen“ erhebt, „überall der Hauch altflorentinischer Grazie“ (Heine 1949/50: 374) – doch seine verallgemeinernde Perspektive, die sich einer Konkretisierung entzieht, verrät die Okkupation seines Bewusstseins durch die Ungewissheit seiner beruflichen und damit ökonomischen Situation. Sein Verweis auf „die Augen einer Italienerin“ (Heine 1949/50: 374) wirkt gekünstelt, als würde Heine sich selbst parodieren.

Die ersehnte Antwort aus München kam nie. Am 24. November 1828 reist Heine aus Florenz ab (Heine 1949/1950: 195) und begibt sich nach Bologna, wo er am 26.11.1828 eintrifft. Am 11.12.1828 ist er wieder in München.

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts folgten den deutschsprachigen Literaten, Künstlern und Kunstfreunden, die nach Italien reisten, um dort sich selbst zu finden, politisch Verfolgte und Enttäuschte nach dem Scheitern des bürgerlichen Revolutionsversuchs 1848/1849, die den engen Verhältnissen im Deutschen Bund den Rücken kehrten. Italien wurde zum Sehnsuchtsort und Fluchtpunkt Deutscher – nach dem „Vormärz“ oder in den Jahrzehnten danach. Viele entflohen der von Preußen dominierten und kriegerisch vollzogenen Reichsgründung „von oben“ oder entzogen sich den innenpolitischen Konflikten wenigstens zeitweise.

Auch Nietzsche, der jedoch weder „großdeutsch“ noch „kleindeutsch“ dachte, zog es in den Süden, in die Schweiz, vor allem nach Italien, insbesondere nach Nizza, wo er fünf Winter in Folge lebte, und nach Genua. Einmal, im November 1885, war Nietzsche auch in Florenz. Ihm, lärmempfindlich und migränegeplagt, gefiel die Stadt nicht. Der extrem kurzsichtige Nietzsche schreibt am 7.11.1885 nach Naumburg: „Florenz passt mir nicht, es ist laut, ungleich gepflastert und voller Wagen-Gefahr.“ (Janz 1978: 411)

Der „Palazzo Pitti“ ist für ihn das Beispiel schlechthin für den „großen“ Stil in der Baukunst, der den „Willen zur Macht als Kunst“ (Nietzsche 1999b: 246 f) zum Ausdruck bringt. Er schreibt: „Verzeihung, wenn ich noch hinzufüge: wovon ein Decadenz-Geschmack am entferntesten ist, das ist der grosse Stil: zu dem zum Beispiel der Palazzo Pitti gehört, aber nicht die neunte Symphonie. Der grosse Stil als die höchste Steigerung der Kunst der Melodie.“ (Nietzsche 1999a: 176 f).[1]

Das Leben der „Deutsch-Florentiner“ vollzog sich meist abseits der sozialen und politischen Realität. Mit wenigen Ausnahmen – zu nennen wären

1 Nietzsche 1999a: 176f.; vgl. ausführlich dazu Buddenstein 1999: 253 ff.

Ludmilla Assing, Karl Hillebrand und die Brüder Schiff – war ihr Interesse an den politischen, sozialen und ökonomischen Zuständen und Entwicklungen in der Stadt, in der sie lebten, nicht sehr ausgeprägt. Als Konstante blieb der Blick „von oben" auf eine idealisierte und idyllische Welt, fernab der „Moderne".

Man muss lange suchen, bis in Texten von „Deutsch-Florentinern" Anzeichen der Zeitgenossenschaft auftauchen. Oft sucht man auch vergebens. Nicht einmal mit Beginn der in Italien und namentlich in Florenz später als in Deutschland einsetzenden Industrialisierung kam es zu einem Perspektivwechsel.

Soziale Konflikte werden, sofern sie überhaupt wahrgenommen worden sind, pittoresk gestaltet oder ästhetisiert. Das gilt auch für Berichte von Augenzeugen der sogenannten Mai-Unruhen in Florenz 1898. Florenz galt damals als Hauptstadt des Anarchismus. Die historischen, ökonomischen und sozialen Zusammenhänge hat Bernd Roeck (2001: 121 ff) ausführlich dargestellt.

Rilkes posthum veröffentlichtes „Florenzer Tagebuch" ist eine Fiktion, Resultat einer Nachbearbeitung von Notizen und Aphorismen. Dieses sogenannte Tagebuch ist als Auftragsarbeit für Lou Andreas-Salomé entstanden. Es ist ein Tagebuch, „welches ich Dir heimbringen will, [. . .]." (Rilke 1994: 12). Datumsangaben enthält es wenige. Eine innere Chronologie gibt es nicht. Rilke beginnt sozusagen „mittendrin", denn er schreibt: „Seit vierzehn Tagen wohne ich in Florenz." (Rilke 1994: 12)

Rilke ist ein Augenzeuge der „Maiunruhen" der Weber 1898. Diesem sozialen Konflikt kehrt er jedoch buchstäblich den Rücken zu: „[. . .] o, ich bin in den Tagen von Florenz abgereist, als revoltierende Burschen Steine in die Loggia die Lanzi warfen." (Rilke 1994: 40)

Rilke hält es nicht einmal für erwähnenswert, woher die Steinewerfer kommen und wogegen sie revoltieren – er reist ab, ans Ligurische Meer. Irgendetwas an Florenz hat ihn offensichtlich verwirrt. Er setzt es einer Flucht gleich. Es sind aber nicht Menschen, schon gar nicht „revoltierende Burschen", vor denen er wegläuft, sondern es ist „[. . .] jenes Genetze seltsamer Gassen, aus dem ich endlich wie in jäher Flucht mich losgerissen habe. Ich konnte dieses Schauen nicht mehr ertragen." (Rilke 1994: 22)

Rilke bedauert die Entweihung der heiligen Kunsttempel durch Pauper, die die große Kunst nicht zu schätzen wissen. „Er setzt den Künstler (und damit immer auch den Tagebuchschreibenden selbst) in Radikalopposition zum ‚Volk' und zur ‚Menge'." (Hoffmann 2016: 45). Er sieht „hart unter Cellinis ‚Perseus' " einen Schlafenden und stellt bedauernd fest: „[. . .] keine Ketten trennen die Brunnen und Bildsäulen ab, welche die großen Plätze zieren." (Rilke 1994: 39)

Das sogenannte Volk wird von Rilke durchaus erwähnt. Es taucht in seinem Tagebuch entweder auf als diffuse „große Menge" (Rilke 1994: 33), als

das „unterste Volk“ (Rilke 1994: 39), als „Hinz und Kunz“ und deren „faule Verdauung“ (Rilke 1994: 26), als entwicklungsgeschichtliche, zum Aussterben verurteilte Vorstufe (Rilke 1994: 40) zum „Künstler“ (Rilke 1994: 29), als die „Nichtschaffenden“ (Rilke 1994: 32), als „Pöbel“ (Rilke 1994: 40) oder als geradezu pittoresk-kitschiges Stereotyp: „[. . .] wenn dann tief unten irgendeiner ein wehmütiges Lied zur Mandoline träumt, [. . .].“ (Rilke 1994: 13)

Es gibt eine Begegnung mit „kinderhaften Mädchen [. . .], die den Madonnen der Flühblüte nachgeraten“ (Rilke 1994: 87) und selbst ein „Stubenmädchen“ lässt nicht auf sich warten, das ihm „irgendwo“ entgegenkommt, um Rilke vom Unfalltod eines Dachshundes zu berichten (Rilke 1994: 68). Das alles – ob Fiktion oder reales Erleben – hält Rilke für mitteilenswert.

Die Rilke-Philologie preist als seine „besondere Leistung, die Stadt so zu sehen, dass sie gleichzeitig Teil seines inneren Lebens und seiner Kunst wurde.“ (Freedman 2016: 20). Kraft mimetischer Introspektion raunt sie uns, Rilke paraphrasierend oder unfreiwillig parodierend, zu: „Er war frei von den engen, krummen, verwirrenden Gassen zwischen den riesigen Gebäuden, von all dem Anschauen, Anschauen!“ (Freedman 2016: 20) – Im Jargon der „Eigentlichkeit“ folgt eine positive Bezugnahme auf eine Stadt ohne Menschen: Es geht nämlich nicht ohne inneres oder äußeres „Ringen“: „Rilke und die Stadt Florenz: Die wirkliche Herausforderung der Stadt liegt also nicht im Beschreiben von Straßen, Plätzen, Kirchen und Museen, sondern im Ringen um das Verständnis, die Kunst der Stadt einzuverleiben.“ (Freedman 2016: 20)

Der einzige Mensch, der Rilke in Florenz wirklich interessiert, ist Rilke selbst. Er berichtet von seiner „[. . .] Ermüdung nach der vielstündigen Reise, die ich auf Koffern erbärmlich überdauern musste, [. . .].“ (Rilke 1994: 15) Andere Menschen erscheinen im „Florenzer Tagebuch“ in retrospektiver Projektion, als Konstrukt, als Typus des Frührenaissance-Menschen, dem Rilke im biblischen Stil huldigt: „[. . .] ich hatte die Menschen gesehen, die aus den kleinen Häusern heraus in die hohen Paläste hinauswuchsen in die eine ewige Heimat aller Hoheit und Herrlichkeit.“ (Rilke 1994: 17)

Rilke garniert sein „Florenzer Tagebuch“ mit Aphorismen, die einen historischen Fatalismus zum Ausdruck bringen: „Das ist endlich aller Historie Wert: zu sehen, dass niemals die Massen entscheiden.“ (Rilke 1994: 36). Und beinahe existenzialistisch stellt Rilke als anthropologische Grundkonstante fest: „Wir sind alle in Ketten geboren. [. . .] Wir aber wollen sie zerreißen.“ (Rilke 1994: 27). Damit macht Rilke sich aber nicht gemein mit „hässlicher und wilder Gewalt“ (Rilke 1994: 40), also etwa den „revoltierenden Burschen“; nein, ihm schwebt etwas nicht nur metaphorisch Unmögliches vor: Er will aus den Ketten „herauswachsen“. (Rilke 1994: 40)

Rilkes Welt ist ohne Weltbezug. Die wenigen Realitätspartikel im „Florenzer Tagebuch“ gleichen einer Atempause vom hymnischen Dauerlauf.

Es gibt in Florenz „[. . .] keine Wälder (kaum ein paar stadtarme Bäume irgendwo)“, [. . .].“ (Rilke 1994: 50)

An einer Stelle im Tagebuch, die sich wie eine Reminiszenz an Goethes „Italienische Reise“ liest, weil sie eine Wahrnehmung festhält, die dem zu entsprechen scheint, was Goethe als „Elend“ (Goethe 1992: 40) bezeichnet hat, durchbricht die soziale Realität die Welt des „träumenden, halluzinierenden, ekstatisch aufgewühlten Ich“ (Muschg 1953: 98), des Rainer Maria Rilke: „Wie im Südtirolischen auch hier: nur die Mütter erscheinen müde und früh alt.“ (Rilke 1994: 87)

Rilke lernte in Florenz nicht nur den Worpsweder Maler Heinrich Vogeler kennen; er begegnete dort nicht nur Stefan George. Weniger bekannt dürfte es sein, dass Rilke in Florenz auch „oft und gerne mit Baron Reinhold von Lichtenberg beisammen“ war, dem Kunsthistoriker und späteren anti-semitischen Publizisten. Das belegt eine Kurznachricht Rilkes auf einer Visitenkarte, ausgestellt 1898 in Zoppot (kotte-autographs.com 2021).

Revoltierende, streikende *„Burschen“* nimmt auch die Bildhauerin und Malerin Mary Warburg wahr, hier näher am Puls der Zeit als andere Deutsch-Florentiner. Sie bezeichnet die Handelnden als „Social demokraten“, die „allerhand Unfug machen.“ (Roeck 2001: 121)

Wer, wie sie, aus dem deutschen Kaiserreich nach Florenz gekommen ist und dort länger als drei Stunden verweilt, erfährt die soziale Wirklichkeit buchstäblich als Störung der Verkehrsverhältnisse: „[. . .] einige Stadtteile (sind) seit gestern schwierig zu passieren“, berichtet Mary Warburg. (Roeck 2001: 121)

So nimmt sie wahr – im Gegensatz zu Rilke –, dass es Verwundete gegeben hat, und sie berichtet auch vom Eingreifen der Armee, aber eine Einsicht in die sozialen und ökonomischen Ursachen findet man auch bei ihr nicht. Sie hält die „halbwüchsigen Bengels“ für die Auslöser dessen, was sie ahnungsvoll und naiv zugleich als „ganze Sache“ bezeichnet, von der sie aber offensichtlich nichts begriffen hat. Es sind „die größten Schreier“, deren Parolen sie nicht überliefert, weil sie sie möglicherweise nicht gehört hat oder nicht hören wollte. (Roeck 2001: 122)

Isolde Kurz, die von 1877 bis 1913 in Florenz gelebt und die Streiks mitbekommen hat, wird gern als die Chronistin dieser Stadt bezeichnet, wozu ihre „Florentiner Novellen“ von 1890 und die „Florentinischen Erinnerungen“ aus dem Jahre 1911 beigetragen haben. Die sozialen Konflikte in Florenz hinterlassen im Werk keine Spur.

Diese Zeugnisse – ob nun literarischer Art oder in Form von Tagebüchern und Briefen überliefert – legen den Schluss nahe, dass die meisten Deutsch-Florentiner vor der Gegenwart „fremdelten“. Sie schauten zu, um wegzuschauen, blickten ins Numinose, jedenfalls weit weg vom profanen Erdenrest.

Die Veränderungen im Alltag waren jedoch allgegenwärtig und umfassend: Es kam die Zeit der ersten Kinematografen, der Fotoapparate, der maschinengetriebenen Fabrikanlagen, der Eisenbahnen und Automobile. Darauf reagierten diese „Deutsch-Florentiner" mit einer Kunst, in der Engel, Hirtenidyllen, religiöse Motive sowie reine, keusche, meist in lange, weiße Gewänder gehüllte Frauengestalten dominierten.

Was sich aus der Gegenwart für die Zukunft schließen oder ableiten ließ, interessierte sie noch weniger. Ziel war die Vergangenheit, die idealisierte, fantasierte, religiös-emphatisch aufgeladene, konstruierte Vergangenheit. Ziel war eine Vergangenheit, die sowohl die Ruinen Roms als auch das Florenz der Renaissance als Kulissen für die inszenierte Selbstfindung als exzeptionelle und exponierte „Künstlerseele" benutzte. Zugleich vollbrachten sie das Kunststück, ihre Zeitgenossenschaft in Florenz von jedem Erdenrest politischer, ökonomischer und sozialer Wirklichkeit zu reinigen.

Es folgte das Zeitalter der Barbarei.

Es gab neben der Bildungsreise und neben dem Versuch der Selbstfindung mindestens noch einen weiteren Grund, nach Italien, insbesondere nach Florenz, zu reisen:

In Italien wurde Homosexualität seit 1889 nicht mehr grundsätzlich verfolgt. (Wachenfeld 1901: 58) Die Polizei überwachte sogenannte Homosexuellen-Treffpunkte nicht – auch das unterschied sich positiv von der Praxis im wilhelminischen Deutschland. Weil das so war, wurde Florenz zum Fluchtpunkt oder Sehnsuchtsort für Homosexuelle aus den Kreisen des Adels sowie der militärischen, politischen und wirtschaftlichen Elite im Deutschen Kaiserreich, die sich diesen Eskapismus leisten konnten. Hans von Tresckow, in der Hauptstadt des deutschen Kaiserreichs unter anderem für Straftaten im Zusammenhang mit Homosexualität zuständig, hat dazu in seinen Erinnerungen „Von Fürsten und anderen Sterblichen", 1922 in Berlin erschienen, ausgeführt: „Italien [. . .] bildete für viele Männerfreunde das gelobte Land, da es dort keinen § 175 gab, der die homosexuelle Betätigung unter Strafe stellte. Wenn wohlhabende deutsche Homosexuelle sich ausleben wollten, so reisten sie daher nach Italien oder sie siedelten sich dort dauernd an. In Florenz, Rom und Capri gab es ganze Kolonien von ihnen." (Winzen 2010: 118)

Literaturverzeichnis

Buddenstein, Tilman (1999): „‚Leere Form' und ‚großer Stil'. Nietzsche und die italienische Baukunst". In: *Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich*. Bd. 6. Zürich, S. 253–268.

Burckhardt, Jacob (1930): Die Kultur der Renaissance in Italien: ein Versuch. In: Kaegi, Werner (Hrsg.): Jacob Burckhardt-Gesamtausgabe, Band 5. Stuttgart/Berlin/Leipzig.

Freedman, Ralph (2016): „Die Stadt und der Dichter: Rainer Maria Rilke und Florenz“. In: *Rilkes Florenz. Rilke im Welt-Bezug. Blätter der Rilke-Gesellschaft*. Band 33. Göttingen, S. 19–25.

Goethe, Johann Wolfang (1917): Goethes Briefwechsel mit Heinrich Meyer. Hrsg. von Max Hecker. Weimar.

Goethe, Johann Wolfgang (1981): Italienische Reise. Textkritisch durchgesehen von Erich Trunz. Kommentiert von Herbert von Einem. München.

Goethe, Johann Wolfgang (1992): Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe. Herausgegeben von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller, Gerhard Sauder und Edith Zehm. Band 15. München/Wien.

Heine, Heinrich (1949/1950): Briefe. Erste Gesamtausgabe nach den Handschriften. Hrsg. u. eingel. von Friedrich Hirth. Mainz und Berlin.

Hoffmann, Ernst Theodor August (1994): Lebensansichten des Katers Murr. In: Gesammelte Werke in Einzelausgaben. Hrsg. von Rudolf Mingau. Bd. 6, Berlin und Weimar.

Hoffmann, Torsten (2016): „Im Schreiblabor. Zur ausprobierenden Poetik von Rilkes ‚Florenzer Tagebuch‘ “. In: *Rilkes Florenz. Rilke im Welt-Bezug. Blätter der Rilke-Gesellschaft*. Band 33. Göttingen.

Janz, Curt Paul (1978): *Friedrich Nietzsche. Biographie*. Band 2. München/Wien.

kotte-autographs.com (2021), https://www.kotte-autographs.com/de/autograph/rilke-rainer-maria/, letzter Zugriff: 12.12.2021.

Muschg, Walter (1953): *Tragische Literaturgeschichte*. Zweite, umgearbeitete und erweiterte Auflage. Bern.

Nicolai, Gustav (1835): *Italien wie es wirklich ist. Bericht über eine merkwürdige Reise in den hesperischen Gefilden, als Warnungsstimme für Alle, welche sich dahin sehnen, (.)*. Zwei Bände. 2. Auflage. Leipzig.

Nietzsche, Friedrich (1999a): *Kritische Studienausgabe*. Herausgegeben von G. Colli und M. Montinari. Bd. 7, München.

Nietzsche, Friedrich (1999b): *Kritische Studienausgabe*. Herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 13, München.

Nisbet, Hugh Barr (2008): *Lessing. Eine Biographie*. München.

Rilke, Rainer Maria (1994): *Florenzer Tagebuch*. Herausgegeben von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig.

Roeck, Bernd (2001): *Florenz 1900. Die Suche nach Arkadien*. München.

Seibt, Gustav (2016): „Das festgekniffene Herz“. In: *Süddeutsche Zeitung*, Nr. 297, 26.08.2016.

Seume, Johann Gottfried (1985): *Spaziergang nach Syrakus im Jahre 1802*. Mit vier Farbtafeln nach Karl Friedrich Schinkel. Nördlingen.

Volkmann, Johann Jacob (1777/1778): *Historisch-kritische Nachrichten von Italien, welche eine Beschreibung des Landes, der Sitten, Regierungsform, Handlung, des Zustandes der Wissenschaften und besonders der Werke der Kunst enthalten*. 3 Bände. 2. Auflage. Leipzig.

Wachenfeld, Friedrich (1901): *Homosexualität und Strafgesetz. Ein Beitrag zur Untersuchung der Reformbedürftigkeit des § 175 StGB*. Leipzig.
Werner, Hans-Georg (1993): „Goethes Reise durch Italien als soziale Erkundung". In: Ders.: *Literarische Strategien. Studien zur deutschen Literatur zwischen 1760 und 1840*. Stuttgart, S. 77–94.
Winzen, Peter (2010): *Freundesliebe am Hof Kaiser Wilhelms II*. Norderstedt.

Apotheose des Frühlings. Rilkes *Florenzer Tagebuch*

Michael Ewert (München)

1. Zum Status des Florenzer Tagebuchs

Im Verhältnis zu den deutschsprachigen Autorinnen und Autoren, die sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aus unterschiedlichen Beweggründen in Florenz ansiedelten, nimmt Rainer Maria Rilke eine Außenseiterrolle ein. Entsprechende Kontakte oder gar Gruppenbildungen wären mit seinem ästhetischen Programm eines radikalen Individualismus und seinem Einzelgängertum nicht in Einklang zu bringen gewesen. Zudem verbrachte der Zweiundzwanzigjährige im April und Mai 1898 nur einen Monat in der Stadt. In Florenz lernte er Heinrich Vogeler kennen und traf zufällig zum zweiten und letzten Mal in den Boboli-Gärten Stefan George, eine Begegnung, die für ihn unerfreulich verlief (vgl. Freedman 2001: 122, 123), wobei die Rivalität kunstreligiöser Konzepte eine Rolle gespielt haben mag. Ansonsten aber pflegte er, abgesehen von einigen Zufallsbekanntschaften, keine Beziehungen zu deutschsprachigen Künstlern. Noch weniger teilte er die Träumereien mancher ortsansässigen Zeitgenossen von der allgemein-kulturellen Wiederbelebung des Geistes der Renaissance als Alternative zu formlosen, utilitaristischen und kunstfernen Tendenzen der Gegenwart.

Vorauszuschicken ist weiterhin, dass das einem Briefwerk ähnliche, Lou Andreas-Salomé zugedachte *Florenzer Tagebuch* Rilkes nicht unberührt ist von der Geringschätzung, mit der große Teile der Forschung sein Frühwerk belegt haben (vgl. Löwenstein 2004: 14). Neben den Vorwurf ichbezogener und aristokratischer Geisteshaltungen treten Verdikte wie Epigonalität und Kitsch, die durch entsprechende Selbsteinschätzungen des Autors (vgl. Rilke & Zweig 1987: 24) noch zusätzliche Nahrung erhielten. Das *Florenzer Tagebuch* war ursprünglich nicht für eine Veröffentlichung bestimmt und wurde zu Lebzeiten des Autors aus gutem Grund nicht publiziert. Gleichwohl verdient es als ein sprechendes Zeugnis der deutschsprachigen Florenz-Rezeption auch in unserem Zusammenhang Aufmerksamkeit. Wie viele Intellektuelle seiner Zeit beschäftigte sich Rilke mit der Kunst und dem historischen Vorbildcharakter der Renaissance. Zu denken wäre allerdings weniger an einen Renaissancismus im Geiste Jacob Burckhardts als an renaissancistische Vorstellungen, die sich in Nähe zu Walter Pater und Nietzsche (vgl. Brunkhorst 2006: 89–91; Dieterle 2013: 90; Hoffmann 2016: 47–49) mit dem Ästhetizismus

berühren. Strukturelle Gemeinsamkeiten ergeben sich aber auch mit der Ideenwelt der Deutsch-Florentiner, mit der Rilke, nicht ohne kunsttheoretisch eigene Wege zu beschreiten, über alle Unterschiede hinweg in mancher Hinsicht korrespondiert – genannt seien nur der starke Inszenierungscharakter seiner Niederschriften, Tendenzen zur Applikation und Indienstnahme der gewonnenen Eindrücke als auch – im Jahr 1898 erlebt Italien heftige Arbeiter- und Bauernaufstände[1] – bei allem Gespür für ein Krisenbewusstsein der Moderne eine Indifferenz gegenüber aktuellen politischen Entwicklungen. Wie bei den Deutsch-Florentinern wird die Renaissance-Metropole für Rilke zur Statthalterin einer sehr viel weiter gesteckten Konzeption; Florenz markiert für ihn nicht mehr, aber auch nicht weniger als eine Durchgangsstation auf dem Weg zur Entfaltung seines dichterischen Selbstverständnisses.

2. Florenz in den Augen Rilkes

Am 5. April 1898 traf der junge Autor in Florenz ein. Das *Florenzer Tagebuch* nennt als erstes Datum zu Beginn unter dem Gedicht „Aus unserem winterlichen Gelände bin ich fern in den Frühling verbannt" den 15. April des Jahres (Rilke 1973: 15). Ansonsten gibt es nur spärliche Zeitangaben. Im eigentlichen Sinne handelt es sich gar nicht um ein Tagebuch, sondern um eine Zusammenstellung von Impressionen und Reflexionen, die nur wenig über den Tagesablauf des Verfassers, dafür umso mehr über sein Innenleben verraten. Der überwiegende Teil der Aufzeichnungen wurde nicht in Florenz vorgenommen. Er entstand zwischen dem 6. und 11. Mai in Viareggio, wohin Rilke von Florenz aus weiterreiste, sowie in Zoppot, das er mit Zwischenhalt in Prag und Berlin anschließend aufsuchte. Nachdem Lou Andreas-Salomé den Text am 6. Juni in Empfang genommen hatte, wurde er nachträglich noch um einen Zusatz erweitert.

Auf seinen Florenz-Aufenthalt war Rilke bestens vorbereitet. Im Wintersemester 1896/97 hatte er an der Münchener Universität bei dem Kunsthistoriker Berthold Riehl eine Vorlesung mit dem Titel „Geschichte der bildenden Künste im Zeitalter der Renaissance" besucht (vgl. Schnack 1990: 51). Ein Brief betont seinen Willen, sich durch die Lektüre von Büchern über italienische Renaissancekunst „ein möglichst unabhängiges Urteil" (Rilke 1939: 45) zu bilden. Die Florenz-Reise sollte dieses Urteil an den Originalen überprüfen. Wie sein Ringen um künstlerische Selbstverständigung ist diese Option nicht ohne den Einfluss Lou Andreas-Salomés zu denken. Sie hatte, wohl auch

1 Vgl. dazu den vorliegenden Beitrag von Udo Weinrich.

um die enge Bindung zu lockern, Rilke zu dem Unternehmen gedrängt, und ihm den Auftrag erteilt, ein für sie bestimmtes, ausführliches Tagebuch zu führen (vgl. Freedman 2001: 118). Im Bewusstsein dieser Weisung, die wohl kaum mit der Erwartung verknüpft gewesen sein dürfte, eine chronologische und vollständige Niederschrift der Reise in Empfang zu nehmen, suchte sich der junge Autor seiner Gönnerin und Geliebten zu beweisen.

Züge eines Tagebuchs bzw. einer Reiseschilderung kennzeichnen am stärksten den ersten von drei Textabschnitten. Aus der erinnernden Rückschau geschrieben – wir erfahren, dass der Verfasser seine Notizen am 17. Mai in Viareggio wieder zur Hand nimmt – breitet er Eindrücke aus, die sich ihm in Florenz aufgedrängt haben, bis er die Stadt fast fluchtartig in Richtung Ligurisches Meer verlässt. Subjektive und bildhaft eingefangene Eindrücke bestimmen die Eingangspassagen des *Florenzer Tagebuchs*, wobei besonders die Beschreibung der Blumenfülle vor der Unterkunft, die Rilke unweit vom Stadtzentrum gefunden hatte (Rilke 1973: 18),[2] hervorsticht. Die Naturbetrachtungen, von denen eine große Lebendigkeit ausgeht, üben eine stimmungsvolle und sinnliche Kraft aus. Sowohl in der Apotheose des Frühlings als auch in der Beschwörung der Stille und eines Dialogs mit den Dingen klingen Motive an, die nachwirken und im späteren Schaffen wieder aufgenommen werden:

> Die Wand meines Zimmers ist nach außen hin mit gelben, reif duftenden Rosen und kleinen gelben Blumen überblüht, die wilden Heckenröschen nicht unähnlich sind; sie steigen nur etwas stiller und gehorsamer die hohen Spaliere hinauf, zwei zu zwei, etwan wie die Engel des Fra Fiesole zu Lohn und Lobgesang des Jüngsten Gerichtes. In Steinbecken vor diesen Mauern sind viele Stiefmütterchen wach geworden, die wie warme, wachsame Augen dem Tun und Ruhn meiner Tage nachgehen. Ich möchte immer so sein, daß sie nicht erstaunen müssen über mich und daß ich ihnen wenigstens in meinen tiefsten Stunden wie ein lang verwandtes Wesen erscheine, dessen letzter Glaube ein festlicher und lichter Frühling ist und weit dahinter eine schwere, schöne Frucht. – Aber wie weit verblaßt die Pracht dieser einen Wand vor der hellen Herrlichkeit der drei anderen Seiten, vor denen die Landschaft selber hängt, weit, warm, ein wenig stilisiert durch die Schwäche meines Auges, das nur Farbenakkorde und Summen von Linien zu erkennen vermag. Reich am Morgen im Glanze von hundert Hoffnungen, fast flimmernd vor ungeduldiger Erwartung, reich am Mittag, satt, beschenkt und schwer, und von schlichter Klarheit und heiliger Hoheit im verklingenden Abend. Dann beginnt die Stunde, da die Luft wird wie blauer Stahl, und die vielen Dinge schleifen sich scharf daran. Schlanker scheinen die Türme aus dem Gewoge der Kuppeln aufzusteigen, und die Zinnen des Signorieenplatzes sind wie verhärtet in ihrem alten Trotz. Bis sich die Stille übersternt und das

2 Am „Lugarno Serristori [13], unweit von dem Ponte delle Grazie“.

> milde Licht alles wieder besänftigt mit seiner weichen, zaghaften Zärtlichkeit. Das große Leisewerden rollt wie ein hoher Strom über die Gassen und Plätze hin, drin alles nach einem kurzen Ringen untergeht, – und endlich ist nur ein Zwiegespräch wach, ein Hin und Wider dämmernder Fragen und dunkler Antworten, ein sich ergänzendes breites Brausen: der Arno und die Nacht. (Rilke 1973: 18,19)

Die ausgeprägte Bildhaftigkeit der Darstellung, repräsentiert in der Farbigkeit und Lebendigkeit der Blumen, ist keineswegs allein auf die beschriebenen Phänomene bezogen. Anschaulichkeit stellt sich vielmehr in der Beziehung zum Erzähler her, der selbst Teil des Bildes wird. Seine Einbildungskraft – man denke an die erwachenden Stiefmütterchen, „die wie warme wachsame Augen dem Tun und Ruhn [s]einer Tage nachgehen" (Rilke 1973: 18) – erlaubt es, dem Nicht-Sichtbaren Gestalt zu geben und es bildlich einzuholen. Ja, im Grund genommen löst sich eine solche Form der Anschauungsbildung durch ihre Grenzüberschreitung und Appellwirkung ab von vorgegebenen Bildern. Sie fungieren bloß noch als Vorbilder, die zu Bildern des Betrachterinneren mutieren oder sich als eine geistige Form der Ebenbildlichkeit realisieren. Wie bei manchen deutsch-florentinischen Schriftstellerkolleginnen und -kollegen ist diese Option im Horizont von Goethes Ideal anschauenden Denkens bzw. denkender Anschauung zu sehen, einer in weite Bereiche außerhalb des Betrachters ausgreifenden Persönlichkeit (vgl. Schmidt 1984, 30–33; Naumann-Beyer 1998, 50–52). Im Unterschied zu Goethes Ringen um eine emphatische Subjekt-Objekt-Relation ist diese Perspektive bei Rilke allerdings subjektiv gebrochen, insofern die Phänomene ganz in das Bewusstsein des Individuums eingehen. Eine solche Sichtweise wird in der folgenden Passage nachdrücklich artikuliert:

> Ob ich Dir ein Bild von Florenz damit gebe – weiß ich nicht; denn ich bringe Dir nur das, was ich mir ganz eigen weiß; und das gehört ja nun mir zu und nicht mehr der lichten Lilienstadt; jedenfalls aber hab ich dieses Stück meiner selbst in Florenz gefunden, und das kann nicht zufällig sein. (Rilke 1973: 21)

Neben dem Augensinn nimmt auch die Akustik einen Platz ein, indem der Verfasser sich als Ohrenzeuge von Geheimnissen zu erkennen gibt, die ihm die Baulichkeiten mitteilen: „Hast du einmal das Vertrauen dieser Paläste errungen, so erzählen sie dir gern und gütig die Sage ihres Daseins in der herrlichen, rhythmischen Sprache ihrer Höfe." (Rilke 1973: 25) Im Verbund mit visuellen Impressionen verdichten sich die sprachlichen Klänge zu einem synästhetischen Gesamteindruck.

Wie in seiner Lyrik verleiht Rilke auch in seinen Briefen intensiven Großstadterfahrungen Ausdruck. In größtmöglicher Distanz zu allen Baedeker-Touristen und anderen Menschenansammlungen meidet er jede

Nähe zu Reisehandbüchern mit ihrer Orientierung an offiziellen Sehenswürdigkeiten (vgl. Rilke 1973: 31–33).[3] So finden sich in seinem *Tagebuch* zwar Erwähnungen von Baulichkeiten, Kunstwerken und Monumenten, ohne dass daraus aber detaillierte Beschreibungen hervorgehen. Panoramaartige Ansichten von Türmen und Erhebungen, wie sie häufig in der Reiseliteratur anzutreffen sind, werden ebenso vermieden wie Fensterblicke, Rahmenperspektiven und Ausblicke; vor diesem Hintergrund sticht die zitierte Beschreibung der blumenbewachsenen Steinterrasse vor der Unterkunft am „Lugarno Serristori" durch ihre Ausführlichkeit hervor. Darstellungen des typischen Lebens in einer Stadt, ihres Alltagsrhythmus und charakteristischer Formen der Öffentlichkeit und des Zusammenlebens liegen nicht im Interesse des Betrachters. Nur ausnahmsweise rückt die Stadt als gebauter Gesamtraum ins Gesichtsfeld, etwa in dem hinreißenden Vergleich von Venedig und Florenz. Während Venedig im Glanz der Vorzüge eines Besitzes, den es zu genießen und allen vorzuführen gilt, als gefallsüchtige Schönheit figuriert, deren „Paläste so vertrauensselig und beredt [. . .] wie schöne Frauen [. . .] immerfort am Spiegel des Kanals" verharren und sich sorgen, „ob man ihnen das Altern nicht anmerkt", erscheint Florenz als strenge, fast feindlich anmutende Persönlichkeit, schweigsam und unnahbar im Bewusstsein seiner Würde und Geschichte. (Rilke 1973: 24) Vielleicht lassen auch diese Umstände den Verfasser zunächst einen längeren Aufenthalt ersehnen: „denn ich fühlte: Florenz erschließt sich nicht wie Venedig dem Vorübergehenden". (Rilke 1973: 23, 24) Als aber die Stadt ausgebreitet vor ihm liegt, ihn verwirrt und überwältigt, sodass er das „Schauen nicht mehr ertragen kann", eilt er „wie in jäher Flucht" an andere Orte (Rilke 1973: 28), wo er die Eindrücke zu verarbeiten sucht. Dabei ist es gerade die Kraft und Größe der Erfahrung, die sich ihm unauslöschlich einprägt, wie überhaupt für den jungen Rilke im Text immer auch der Autor präsent ist: „Es kann kein Mensch aus sich so viel Schönheit heben, daß sie ihn ganz verdeckt. Seines Wesens ein Stück sieht immer dahinter hervor." (Rilke 1973: 30)

Ursprünglich wurde die Reise mit der Absicht verknüpft, die Geschichte der bildenden Künste in Florenz an den Originalen zu überprüfen (vgl. Freedman 2001: 118). Doch ist diese Motivation nicht von Dauer. Schon bald lassen individuelle Dispositionen und künstlerische Selbstfindungsprozesse die äußere Welt in den Hintergrund treten. Immer stärker machen sich im Zeichen eines von der Kunst bestimmten Lebens vielfältige Verwandlungsgesten geltend, die man nicht registrieren wird, ohne romantische und pantheistische

3 Der Kritik unterzogen wird die „falsche Erziehung zur Kunst", die den Eindruck einer unmittelbaren „Wechselbeziehung zwischen dem Schaffenden und der Menge" (Rilke 1973: 32, 33) entstehen lasse. Auch in diesem Zusammenhang gilt das Plädoyer des Verfassers dem Schauen und einem „Verhältnis zu den Dingen" (Rilke 1973: 31).

Konzepte ins Spiel zu bringen, wenngleich literar- und soziohistorische Unterschiede und spätere Neuorientierungen Rilkes eindeutige Festlegungen in Frage stellen. Florenz wird für ihn zur Reise- und biografischen Durchgangsstation seines künstlerischen Selbstverständnisses. Die Erfahrung der Kunstmetropole dient ihm als Katalysator individueller Ausrichtungen, Kunsterfahrungen und verborgener Wirklichkeiten.

3. Apotheose des Frühlings

Die im Zeichen von Florenz artikulierte Selbsterfahrung und -bewusstwerdung Rilkes ist geprägt einerseits durch eine lebenslange Unruhe und Beweglichkeit, andererseits durch den Wunsch nach einem dauerhaften Aufgehobensein. In diesem Spannungsverhältnis und in dieser Ambivalenz zeichnet sich eine Tendenz ab, die sein gesamtes Leben durchzieht, wobei auch das Aufwachsen in der deutschsprachigen Diaspora Prags eine Rolle spielen mag, die Suche nach etwas, das gemäß einer berühmten Formulierung Ernst Blochs (1959b: 1628) „allen in die Kindheit scheint und worin noch niemand war: Heimat". Wolf Lepenies (1969: 193–195) hat eine solche Gestimmtheit, die mit Handlungshemmung, wie sie Rilke und viele seiner Zeitgenossen empfanden, und einer Freisetzung von Reflexion einhergeht – auch da ergibt sich eine Parallele zu den Deutsch-Florentinern, die, enttäuscht über den Bismarckschen Obrigkeitsstaat, im Modus einer Beschwörung von Florenz mehr oder minder konservative Ideale vertraten –, als Anlass utopischen Denkens beschrieben.

Sinnfälligen Ausdruck findet diese Haltung in einer Apotheose des Frühlings, der Jahreszeit, in der Rilke in Florenz eintraf und die mit charakteristischen Farbzuschreibungen in späteren Blumengedichten korrespondiert. Inspiriert durch die römische Blumengöttin Flora, die als Namensgeberin der Stadt Fruchtbarkeit, Wachstum und naturgegebene Endlichkeit verkörpert, steht dafür das Begehren, zu einem Wesen zu werden, „dessen letzter Glaube ein festlicher und lichter Frühling ist". (Rilke 1973: 19) Schon in diesem frühen Text spielen, wie Daniela Liguori (2016: 106–115) gezeigt hat, Blumen, insbesondere die für Rilkes Dichtung und Poetik bedeutsamen Rosen, eine prägende Rolle. Sie repräsentierten in stiller und gehorsamer Hingebung den blumengleichen Weg des Künstlers zu sich selbst (vgl. Rilke 1973: 18, 19), nicht ohne den Schmerz der Vergänglichkeit, den er in seinem Schaffen erfahrbar zu machen sucht.

Weit über das Fluidum der Jahreszeit, die Lautbeziehungen zwischen Flora und Florenz und die für die florentinische Renaissancerhetorik typischen Analogien von Pflanzen- und Menschenwelt stellen sich aber noch sehr

viel weiterreichende Konvergenzen zwischen der Stadt Florenz und ihrem Sinnbild, Sandro Botticellis Gemälde Primavera (Frühling), ein. Geradezu idealtypisch verkörpert Botticelli in den Augen des jungen Rilke ein utopisches Sehnen, indem er „so weit vor uns *den* Sieg erkämpfen wollte, der uns selbst noch Traum ist und Ziel und Sehnsucht in unseren Schöpfertagen" (Rilke 1973: 103).

Schon vor der Reise nach Italien war Rilke in Wolfratshausen im Zuge seiner zusammen mit Lou Andreas-Salomé und dem russischen Literaturkritiker und Kunstwissenschaftler Akim Lwowitsch Wolynski betriebenen Studien der Renaissancekunst fasziniert von Botticelli und seinen Madonnen „mit ihrer müden Traurigkeit, ihren großen nach Erlösung und Erfüllung fragenden Augen" (Rilke 1939: 45, an Frieda von Bülow, 13./16.8.1897). Sicherlich hat er sich auch mit der üppigen botanischen Vielfalt des Werks beschäftigt. Auch Lou Andreas-Salomés Aufsatz „Grundformen der Kunst" dürfte als Inspirationsquelle gedient haben für Überblendungen von Malerei und Dichtkunst (vgl. Freedman 2001: 119). Solche Erinnerungen legten den Grundstein zu einer Faszination, die in den mit Paradiesesvorstellungen korrespondierenden Naturbildern des *Florenzer Tagebuchs* ihre Spuren hinterlassen haben. Bereits die Beschreibung des in der Medici-Stadt bezogenen Domizils, in der sich die Grenzen zwischen dem floralen Bewuchs des Gebäudes und der Umgebungswirklichkeit auflösen, weckt den Gedanken an Botticellis Frühlingsgöttin Flora, unter deren Händen sich alle Dinge in Pflanzen verwandeln.

Doch werden die Berührungspunkte nicht allein durch sinnbildliche Nähen markiert. Die Konvergenzen reichen hin bis zur Figurenanordnung des Bildes. So zeigt sich auf der linken Seite eine männliche Figur, die sich unverkennbar vom Zentrum abwendet und eine Sphäre der Isolation oder gar Einsamkeit um sich herum schafft (vgl. Bredekamp 1988: 10–16), wie sie auch der Erzähler des *Florenzer Tagbuchs* hypostasiert. Als ganzes repräsentiert das Bild eine Abkehr von der Realität und den Alltagserfahrungen des 15. Jahrhunderts zugunsten einer irrealen und utopischen Hinwendung zur antiken Idealität (vgl. Warburg 1892/1893; Dombrowski 2010, 53, 54). Durchgängig ist es durch Momente der Bewegung und des Übergangs geprägt. Zugleich vertritt es eine weit über die Jahreszeitallegorie und den Frühlingskult hinausgehende Liebeshinwendung, verbunden mit einem Schönheitsanspruch, von dem auch Rilkes Tagebuch zeugt. Die Verknüpfung von Blumenallegorik und Liebesthematik konzentriert sich in Flora, aus deren Schoß Rosen hervorquellen, die sie mit der rechten Hand ausstreut (Dombrowski 2010: 55). Eine solche von Botticelli ins Bild gesetzte Sinnlichkeit der Renaissance setzt sich – um die Kontinuitäten des Venus- und Frühlingskults zumindest anzudeuten – fort in der ebenfalls in Florenz befindlichen Tizianischen Venus (*Venere di Urbino*, 1538), die einen Strauß roter, bereits teilweise verwelkender Rosen

in der Hand hält und als Aktdarstellung zum Inbegriff weiblicher Schönheit und Erotik wurde (vgl. Ilgner 2020: 288, 289). Schließlich findet, wie noch zu zeigen sein wird, sogar der Grenzgang zwischen Vereinzelung, Nähe und erotischer Adressierung – Bredekamp (1988: 79) erkennt „auf allen Ebenen" des Bildes einen „Balanceakt zwischen Ansprache und Vereinzelung" – in der heterogenen Struktur des *Florenzer Tagebuchs* eine Entsprechung.

Das Frühlingsmotiv bleibt im Denken und weiteren Schaffen Rilkes nicht auf die Stadt am Arno beschränkt, wie sich überhaupt seine Florenz-Erfahrung als Signum eines Aufbruchs erweist. Dementsprechend schreibt er im Verlauf seiner Russlandreise am 27. Mai 1899 an Frieda von Bülow:

> Florenz scheint mir jetzt als eine Art Vorbildung und Vorbereitung für Moskau, und ich bin dankbar dafür, daß ich Fra Angelico habe sehn dürfen vor den Bettlern und Betern der iberischen Madonna, die alle mit der gleichen knieenden Kraft ihren Gott erschaffen, immer und immer wieder, ihn mit ihrem Leid und mit ihrer Freude (kleinen, unbestimmten Gefühlen) beschenken und bezeichnen, [. . .] Im Grunde sucht man in jedem Neuen (Land oder Mensch oder Ding) nur einen Ausdruck, der irgendeinem persönlichen Geständnis zu größerer Macht oder Mündigkeit verhilft. Alle Dinge sind ja dazu da, damit sie uns Bilder werden in irgendeinem Sinn. Und sie leiden nicht dadurch, denn während sie uns immer klarer aussprechen, senkt unsere Seele sich in demselben Maße über sie. Und ich fühle in diesen Tagen, daß mir russische Dinge die Namen schenken werden für jene fürchtigsten Frömmigkeiten meines Wesens, die sich, seit der Kindheit schon, danach sehnen, in meine Kunst einzutreten! (Rilke 1939: 69)

4. Bilder einer prozesshaften, offenen Zukunft

Als Ganzes weist das *Florenzer Tagebuch* eine starke Heterogenität auf. So werden die tagebuchähnlichen Passagen des Anfangs im Mittelteil von aphoristischen Kunstreflexionen und abschließend von Ausführungen mit persönlichem Ton abgelöst. Der Text wendet sich so dem Lesepublikum zu. Torsten Hoffmann hat in einem hellsichtigen Beitrag (2016) gezeigt, dass dieser Mischcharakter als „Schreiblabor" verstanden werden kann, als Ausdruck von Rilkes Ringen,[4] das von „einem einsam-aristokratischen Künstlerbild" (Hoffmann 2016: 45) zu einer „dialogisch-anthropologischen[n] Ästhetik" (61, 62) führe. Das *Florenzer Tagebuch* sei ein „Dokument eines

4 Hoffmann (2016: 62) beschreibt Rilkes „Ringen" als ein „alle Interaktionsformen" durchziehendes „Leitmotiv" seines *Florenzer Tagebuchs*.

Transformationsprozesses“, in dem daran gearbeitet werde, „Stil, Poetik und Weltanschauung auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen“. Neben „dem Modus der Abgrenzung, der in den Aphorismen dominiert“, experimentiere „Rilke dabei auch mit einer Poetik der Nähe“ (Hoffmann 2016: 53). Die „paradoxe Pointe“ seines „elitär-messianischen Schreibgestus, in dem er die künstlerische Einsamkeit feiert,“ liege darin, „dass die (zunächst unausgesprochen bleibende) wichtigste kommunikative Funktion dieses Textes in der Intensivierung der *Zweisamkeit* mit der Nietzsche-affinen Lou Andreas-Salomé besteht“ (Hoffmann 2016: 48).

In der Tat hat der Text einen Erprobungscharakter. Seine hybride Struktur verbindet monologische und dialogische, reflexive und intuitive Momente. Viele Gedankengänge sind noch unfertig und offen; es handelt sich um eine dichterische Selbstvergewisserung mit approximativem Gepräge. Indessen sind im Hinblick auf die Stadt Florenz und ihren Status noch stärker textstrategische und dynamisierende Funktionen zu gewichten. Überhaupt ist der Text in hohem Maße durch Zeit- und Bewegungsaspekte geprägt. Ohne unmittelbare Zusammenhänge zu konstatieren, sei erwähnt, dass Aby Warburg in seiner Dissertation aus dem Jahr 1892 in Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“ eine Anknüpfung an antike Ausdrucksformen“ erkennt und das Prinzip der Beweglichkeit in den Mittelpunkt stellt (vgl. Rösch 2010: 118–121). Mit einem dezidierten Interesse an Bewegungsaspekten rezipiert Warburg, der im Renaissancemenschen einen sich von der Welt des Mittelalters losringenden Schwellenbewohner sieht, Botticellis Nymphen mit ihren bewegten Haaren und Gewändern als Übergangsfiguren, die inhärente Ambivalenzen und Zwischenbereich repräsentieren (vgl. Rösch 2010: 13–16, 118–122). In frappierender Weise liest sich das bewegte und bewegliche Textformat des *Florenzer Tagebuchs* wie ein Kommentar zu Warburgs Denkbewegungen und seinen Annäherungen an die Renaissancemalerei. Eine Relativierung besteht allenfalls darin, dass Rilke Florenz als überzeitliches Paradigma und Schönheitsideal stilisiert, das im Zeichen des Frühlings und erwachenden Lebens ein heraufziehendes Neues ankündigt.

Nichtsdestoweniger durchdringt ein ausgeprägtes Moment des Werdens den Geist der frühen Kunstreligion Rilkes wie auch sein Verhältnis zur Adressatin des *Florenzer Tagebuchs*. „Du solltest mehr denn je meine Zukunft sein, seit ich den Glauben hatte zum Glück und das Vertrauen zur Erfüllung“ (Rilke 1973: 116), vertraut er der Geliebten an. Der Modus des Werdens und Noch-nicht-Fertigen prägt auch die Florentiner Frühlingsansichten, Bilder einer prozesshaften, offenen Zukunft. Florenz gewinnt Gestalt als Durchgangsstation auf dem Weg zur Geliebten, zur Kunst und zum Leben, auf einem Weg, der mit messianischen Bildern der Hoffnung illustriert ist. Im Geiste des Frühlings erweckt die Stadt in Rilke das Begehren, sich dem Werdenden hinzugeben, die Utopie zu erfahren und voranzutreiben, um ein

Neues ins Auge zu fassen, das mit den Worten Ernst Blochs (1959a: 2) „im bewegt Vorhandenen vermittelt ist, ob es gleich, um freigelegt zu werden, aufs Äußerste den Willen zu ihm verlangt". Auf das *Florenzer Tagebuchs* ließe sich in diesem Sinne übertragen, was Horst Bredekamp (1988: 83) für Botticellis *Primavera* resümiert:

> Die gemalte Utopie der „Primavera" weist aus, daß die in ihr versammelte Hoffnung angesichts der Aussichtslosigkeit ihrer Realisierung niemals überflüssig werden wird. Ihr großartigstes Moment liegt im Mut, die Uneinlösbarkeit des irdischen Paradieses zu betonen, ohne den Anspruch auf Utopie aufzugeben.

Noch die Schlussworte des *Florenzer Tagebuchs* sind von dieser Absicht geprägt:

> Wie andere ferne Welten zu Göttern reifen werden – weiß ich nicht. Aber für uns ist die Kunst der Weg; denn unter uns sind die Künstler die Durstigen, die alles in sich trinken, die Unbescheidenen, die nirgends Hütten baun, und die Ewigen, die über die Dächer der Jahrhunderte reichen. Sie empfangen Stücke des Lebens und geben das Leben. Wenn sie einmal aber das Leben empfangen haben und die Welt in sich tragen mit allen Mächten und Möglichkeiten, werden sie etwas geben – darüber hinaus . . .
>
> Ich fühle also: daß wir die Ahnen eines Gottes sind und mit unseren tiefsten Einsamkeiten durch die Jahrtausende vorwärtsreichen bis zu seinem Beginn. Das fühle ich! (Rilke 1973: 120)

Man mag die Einnahme einer solchen Prophetenrolle als übersteigerte Selbstinszenierung im Banne Nietzsches sehen, als eine Autorschaftskonzeption, die mit einem Krisenbewusstsein der Moderne korrespondiert (King 2009, 369 f.),[5] oder als Baustein im „Schreiblabor" Rilkes (Hoffmann 2016, 44) auf dem Weg zu einer eigenständigen Poetik. Unverkennbar aber ist der realitäts- und gegenwartsferne, von einem bedingungslosen Willen zur Liebe und zur Kunst geprägte, utopische Charakter der Florentiner Frühlingsapotheose.

Literaturverzeichnis

Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*. Bd. 1. Frankfurt/M. 1959a.
Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung*. Bd. 2. Frankfurt/M. 1959b.

5 Die Vf. legt am Beispiel Rilkes dar, „dass die Moderne keine Einbahnstraße in die Säkularisierung darstellt, sondern das Prinzip ‚Religion' als Sakralisierung von Kunst und Künstler weiterführt" (369, 370).

Bredekamp, Horst: *Sandro Botticelli. La Primavera. Florenz als Garten der Venus*. Frankfurt/M. 1988.
Brunkhorst, Katja: *Verwandt – verwandelt. Nietzsches presence in Rilke*. München 2006.
Dieterle, Bernard: „Florenz". In: Manfred Engel (Hrsg.): *Rilke-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart, Weimar 2013, S. 89–91.
Dombrowski, Damian: *Botticelli: Ein Florentiner Maler über Gott, die Welt und sich selbst*. Berlin 2010.
Freedman, Ralph: *Rainer Maria Rilke. Der junge Dichter 1875–1906*. Frankfurt/M. 2001.
Hoffmann, Torsten: „Im Schreiblabor. Zur ausprobierenden Poetik von Rilkes *Florenzer Tagebuch*". In: *Blätter der Rilke-Gesellschaft*. Bd. 33 (2016), S. 44–63.
Ilgner, Julia: „Postkartenpoetik. Richard Dehmels epigrammatisches Reisegedicht *Eine Rundreise in Ansichtspostkarten* (1906)". In: Johannes Görbert, Nikolas Immer (Hrsg.): *Ambulante Poesie*. Berlin 2020, S. 259–299.
King, Martina: *Pilger und Prophet. Heilige Autorschaft bei Rainer Maria Rilke*. Göttingen 2009.
Lepenies, Wolf: *Melancholie und Gesellschaft*. Frankfurt/M. 1969.
Liguori, Daniela: „Rosen in Florenz". In: *Paulus, Jörg/Unglaub, Erich (Hrsg.): Rilkes Florenz. Rilke im Welt-Bezug. Blätter der Rilke-Gesellschaft*, Bd. 33 (2016), S. 106–115.
Löwenstein, Sascha: *Poetik und dichterisches Selbstverständnis. Eine Einführung in Rainer Maria Rilkes frühe Dichtungen (1884–1906)*. Würzburg 2004.
Naumann-Beyer, Waltraud: „Anschauung". In: Witte, Bernd/Buck, Theo/Dahnke, Hans Dietrich/Otto, Regine/Schmidt, Peter (Hrsg.): *Goethe-Handbuch*. Stuttgart/Weimar 1998, Bd. 4/1. S. 50–52.
Rilke, Rainer Maria: *Briefe aus den Jahren 1892 bis 1904*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Leipzig 1939.
Rilke, Rainer Maria: *Tagebücher aus der Frühzeit*. Hrsg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber. Frankfurt/M. 1973 [zuerst 1942].
Rilke, Rainer Maria, Stefan Zweig: *Briefe und Dokumente*. Hrsg. von Donald A. Prater. Frankfurt/M. 1987.
Rösch, Perdita: *Aby Warburg*. Paderborn 2010.
Schmidt, Alfred: *Goethes herrlich leuchtende Natur. Philosophische Studien zur deutschen Spätaufklärung*. München 1984.
Schnack, Ingeborg: *Rainer Maria Rilke. Chronik seines Lebens und seines Werkes*. Frankfurt/M. 1990. Bd. I.
Warburg, Aby: *Sandro Botticellis „Geburt der Venus" und „Frühling". Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. Frankfurt/M. 1892, Hamburg 1893.

Die „größten Söhne“ der Stadt Florenz – Otto Hartwigs biographische Essays und die Biographik der Deutsch-Florentiner

Rotraut Fischer (Darmstadt)

Otto Hartwig ist in Deutschland vor allem als Bibliotheksreformer und -systematiker bekannt. Dass er auch Historiker, Publizist und ein bedeutender Vermittler zwischen Italien und Deutschland war, bezeugen neben seiner Korrespondenz mit Persönlichkeiten der italienischen politischen und Geistesgeschichte seine zahlreichen wissenschaftlichen Arbeiten zur mittelalterlichen Geschichte Siziliens und der Stadt Florenz, noch mehr jedoch seine brillanten Essays zu *Florenz und Girolamo Savonarola* (Hartwig 1890), *Niccolò Machiavelli* (Hartwig 1883) sowie *Florenz und Dante* (Hartwig 1892 b). In diesen Arbeiten verbindet der gelernte Historiker seine profunde Kenntnis der Geschichte mit der lebendigen Wahrnehmung der Stadt Florenz und lässt die moderne Erscheinungsform der Stadt mit ihrem gesellschaftlichen und politischen Hintergrund transparent werden im Hinblick auf ihre historischen Wurzeln. Zugleich schreibt er mit an der auch in der Konstellation der Deutsch-Florentiner gegenwärtigen Narration einer Renaissance der Renaissance. Dabei wird deutlich, dass Hartwig, selbst Teil dieser Konstellation, deren Perspektive doch um einige Aspekte bereichert. Das Pendant zu seinen „renaissancistischen“ Porträts sind, quasi in Umkehrung der Perspektive, seine biographischen Skizzen bedeutender Zeitgenossen, etwa des langjährigen Bürgermeisters und Umgestalters von Florenz, *Ubaldino Peruzzi* (Hartwig 1892 a) und das Doppelporträt von *Francois Sabatier und Caroline Sabatier-Unger* (Hartwig 1897),[1] die er in die Tradition ihrer Stadt bzw. als Epigonen in deren geistiges Erbe einbindet.

1830 im kurhessischen Wichmannshausen als Sohn eines reformierten Pastors geboren, studierte Otto Peter Konrad Hartwig in Marburg und Göttingen Theologie und Geschichte. Als „eminent politische[r] Charakter“ (Justi/Hartwig 1867: 18)[2] geriet er zwischen die Fronten einer Auseinandersetzung der in Kurhessen herrschenden orthodoxen Partei um den Theologen August

1 Ein weiterer biographischer Essay der „renaissancistischen“ Reihe ist eine Arbeit über Caterina Sforza (Hartwig 1895).

2 So Hartwigs Freund Carl Justi in einem Brief an Dreydorff vom 30.6.1875, enthalten im Briefwechsel Justi/Hartwig 1968.

Vilmar mit der von Ferdinand Christian Baur begründeten kritischen Tübinger Schule, was seine Karriere nicht gerade förderte. So ergriff er 1860 eine sich bietende Gelegenheit und ging für fünf Jahre als Pastor der evangelischen deutschsprachigen Gemeinde ins sizilianische Messina.

Die Fahrt zu seinem neuen Amt, die er am 13. Mai 1860 antrat, war eine Reise in Krieg und Revolution. Garibaldi hatte gerade in Sizilien die neapolitanischen Truppen besiegt und die Herrschaft über die Insel übernommen; Hartwig wurde Zeuge des „ehrlos[en] Zusammenbruchs ein[es] alt[en], nicht unbedeutende[n] Staatswesen[s]" (Hartwig 1906: 9). Aufmerksam beobachtet er die historischen Ereignisse sowie das ihn fremd anmutende Leben auf Sizilien; er berichtet von Anfang an von seinen nicht selten verstörenden Eindrücken und Erlebnissen, so in seinen *Sizilische[n] Briefen* in Rudolf Hayms *Preußischen Jahrbüchern*[3] (Hartwig 1860, 1861) und in seinen Briefen an den lebenslangen Freund, Carl Justi (Justi/Hartwig 1968). Geschichte und Kultur der Insel schlagen ihn jedoch bald in Bann, er schreibt über das Stadtrecht von Messina und wird mit zahlreichen Publikationen zum Fachmann für das mittelalterliche Sizilien und die Geschichte Unteritaliens.

In den 1870er Jahren verlagert sich der Schwerpunkt von Hartwigs historischen Forschungen nach Florenz, zunächst auf die mittelalterliche Geschichte der Stadt. Das hat sicher auch damit zu tun, dass er in dem Risorgimento-Aktivisten, Orientalisten und Spezialisten für das „arabische" Sizilien, Michele Amari, bereits in sizilianischen Tagen einen Kollegen und Freund gefunden hatte, der nach 1860 zunächst Außenminister Garibaldis und ab 1862 Minister für den öffentlichen Unterricht war. Nach seiner Ministertätigkeit wurde Amari Professor am neugegründeten *Istituto Superiore* in Florenz. Er öffnete Hartwig nicht nur die Türen der italienischen Bibliotheken, sondern vermittelte ihm auch weitere wissenschaftliche und gesellschaftliche Kontakte.[4] So bewegte sich Hartwig in Florenz, obwohl aus beruflichen Gründen nur zeitweilig dort anwesend, auch auf dem glatten Parkett der Salons, etwa dem des legendären *Salotto rosso* von Donna Emilia Peruzzi im Borgo de' Greci, dem Treffpunkt der führenden Kreise des jungen Italiens aus Politik, Kunst und Wissenschaft sowie Wirtschaft und Militär; schon bald verband ihn mit der Gastgeberin eine enge Freundschaft. Aber wir finden Hartwig auch bei Jessie Laussot und Karl Hillebrand am Lungarno, wo sich die musikalische und künstlerisch-intellektuelle Elite aus ganz Europa traf.

3 Rudolf Haym (1821–1901) gab 1858–1866 die von ihm gegründeten *Preußischen Jahrbücher* (1858–1935) selbst heraus, danach fungierte u.a. Heinrich von Treitschke (1834–1896) als Herausgeber. Hier erschienen in Band 6 (1860) Hartwigs *Sizilische Briefe.* In Band 7 (1861) folgte ein Bericht über *Süditalienische Zustände* (S. 66–73).

4 Zu Hartwigs Florentiner Kontext siehe: Fischer 2021 b, dort bes. das Kapitel: Otto Hartwig – der Historiker Siziliens und der Stadt Florenz.

Engere Freundschaften pflegte er darüber hinaus u.a. zu dem Historiker Pasquale Villari und zu dem Aischylos-Übersetzer Theodor Heyse.

In den Achtzigerjahren wandte sich Hartwig dann der Renaissance und ihren berühmten Persönlichkeiten zu. Er gebraucht dabei nicht mehr die strenge, positivistisch-nüchterne Prosa der historischen Arbeiten über mittelalterliche Chroniken, sondern er schreibt ein Stück Kulturgeschichte, worin sich sein Interesse für die lebendige Stadt und die Einsichten des Historikers in deren Wurzeln verbinden. Damit gehört er zu jenen Vermittlern zwischen Deutschland und Italien, die nicht nur durch wissenschaftliche Arbeiten hervortraten, sondern Gegenwart und Geschichte des Landes auch im wissenschaftlichen Essay einem breiteren Publikum näherbrachten. Der wohl bekannteste dieser Vermittler war Ferdinand Gregorovius, dessen Interesse ebenfalls der italienischen Geschichte des Mittelalters galt, beide Männer teilten auch Freunde und Gesprächspartner, so u.a. Michele Amari, Pasquale Villari und Theodor Heyse. Doch war Gregorovius‘ Gebiet die Geschichte Roms, während Hartwig sich Florenz widmete als „der bedeutendsten Geburtsstätte der modernen Menschheit" (Hartwig 1892 b: 49). Diese Geburt ging indessen nicht sanft vonstatten.

Denn Florenz war, in den Worten Hartwigs, „keine glückliche Heimstätte für seine größten Söhne" (Hartwig 1890: 52). Das habe am gleichsam überhitzten Klima der Stadt gelegen, „wo Jahrhunderte hindurch ein unendlich bewegtes und leidenschaftlich erregtes Leben in Staat und Gesellschaft" geherrscht habe. Dort wurden „durch seine Reibungen die edelsten und die schlimmsten Kräfte der menschlichen Natur in Flammen gesetzt" (Hartwig 1890: 52), also quasi extreme Charaktere ausgebrütet, die im Guten und im Bösen die Geschicke der Stadt prägten und über diese und auch den zugehörigen zeitlichen Horizont hinaus Wirkung entfalteten, also vor allem einmal mehr Grenzen überschritten. Auch fanden die „größten Söhne" bei ihrem Treiben nicht durchgängig die Billigung und Würdigung durch ihre Mitbürger, im Gegenteil, „die größten Ruhmesthaten" seien erst anerkannt worden, „wenn die heiß und fahl auflodernden Leidenschaften des Tages niedergebrannt, dem milden und reinen Lichte geschichtlicher Betrachtung und der natürlichen und gesunden Wärme nachlebender, dankbarer Herzen gewichen waren." (Hartwig 1890: 52) Nicht die Gegenwart mit ihren fortbestehenden Leidenschaften und Tageskämpfen wird den Großen gerecht, sondern deren Fortleben in der wohltemperierten Atmosphäre der „nachlebenden Herzen" oder, wie ein anderes Mitglied der Konstellation der Deutsch-Florentiner, Ludmilla Assing, formulierte, ohne den „Schleier, in welche die Tagesverhältnisse und auch oft die Tagesirrthümer und Mißverständnisse sie theilweise vor den Augen ihrer Zeitgenossen einhüllten" (Assing 1867: V). Ihr „Bildniß" vervollständige sich erst, „nachdem sie nicht mehr unter uns weilen" (Assing, 1867: V).[5]

5 Zur Biographik Assings siehe auch: Fischer 2021 a.

Es ist nach diesen Ausführungen der Historiker, der historische Biograph, der berufen scheint, das „wahre" Bildnis einer Persönlichkeit für deren Nachleben zu zeichnen. Dabei haben, so gibt Hartwig 1899 in einem Beitrag in der *Deutschen Rundschau* mit dem schmucklosen Titel *Zur deutschen Biographik* zu bedenken, im Mittelalter „Völker und Städte ihre Wohlthäter und Heiligen in den Reliquien" verehrt. Doch könnten „wir Modernen [. . .] unsere Todten nicht besser ehren, als daß wir ihren Nachruhm sichern und sie in uns fortleben lassen" (Hartwig 1899: 468).

Dieser Gedanke des „Fortlebens", eine Art von Verlebendigung oder auch „Wiedergeburt", war eine feste Größe im Denken auch anderer Deutsch-Florentiner. Er lag als Grundidee so unterschiedlichen Biographien wie den von Herman Grimm und Ludmilla Assing verfassten zugrunde; „Fortleben", „Wiedergeburt" und „Verlebendigung" formten darüber hinaus und in verschiedenen begrifflichen Fassungen die grundlegende Denkbewegung des sich in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelnden Renaissancismus.

Auch wenn die „Reliquien", die Hartwig erwähnt, als ein Leibrest und als solcher ein pars pro toto, nicht länger die Authentizität der zu ehrenden Persönlichkeit besiegeln, so bedarf doch andererseits auch die „geistige Auferstehung" (Assing 1867: V) der Materialität in gleich mehrfacher Hinsicht: Es sind Quellen unterschiedlicher Art, Briefe und Memoiren, aber auch Urkunden und Chroniken, durch die uns die Vergangenheit in Persönlichkeiten verkörpert und durch schriftliche Zeugnisse beglaubigt nähertritt; Historiker und Biograph rekonstruieren daraus jene Authentizität, deren Gegebenheit den Reliquien als solchen eignet, sieht man von den sie begleitenden Legendenerzählungen einmal ab. Es sind aber auch Stadtpersönlichkeiten wie Florenz, in deren Kunstwerken im öffentlichen Raum und in den sie umgebenden Bauten, der „öffentliche[n] marmorne[n] Chronik der Stadt", Geschichte glaubhaft gegenwärtig und erfahrbar wird (Gregorovius 1853).

In Assings Vorwort zum ersten Band der Schriften und Briefe aus dem Nachlass Varnhagens von Ense von 1867 heißt es dazu: „Unsre Helden, unsre Gelehrten und Dichter, unsre berühmten Frauen feiern in den Briefen und Memoiren, welche die Nachwelt von ihnen aufbewahrt, gleichsam eine geistige Auferstehung [. . .]" (Assing 1867: V). Aufgabe des Biographen wäre dann, ein Bild zu zeichnen, das den wahren Kern einer Persönlichkeit „in so klarem Lichte" zeigt, „wie die Gegenwart es nie zu geben vermag" (Assing 1867: V).

Ein anderer bedeutender Biograph unter den Deutsch-Florentinern, Herman Grimm, bezieht sich in dieser Frage in einer Rede mit dem beziehungsreichen Titel *Goethe im Dienste unserer Zeit*, gehalten am 2. Mai 1886 anlässlich der ersten ordentlichen Generalversammlung der Goethe-Gesellschaft, ausdrücklich auf den verehrten Dichter und dessen Winckelmann-Schrift, in der Winckelmann als ein Unsterblicher erscheine, der „lebendig und Leben verleihend unter uns steht" (Grimm 1886: 437). Auch Goethes Meinung selbst

solle auf uns wirken können „gleich der eines lebenden Mannes" (Grimm 1886: 447). Den Gedanken der Wiederbelebung und Vergegenwärtigung greift Grimm auch anlässlich seiner Schrift über ein Stück postrisorgimentaler Festkultur auf, die Maifeste von Florenz, indem er deren Wiederbelebung als Revitalisierung des geistigen Erbes der Stadt preist. Er verbindet schließlich Florenz mit Weimar, Raphael und Michelangelo mit Goethe denn was Florenz für das junge Italien, das sei Weimar für die Deutschen und ihren neuen Nationalstaat: eine Möglichkeit der „Rückkehr unseres Volkes zu den echten Quellen seines geistigen Wohlstandes", damit die Völker in den Zeiten äußerer Triumphe nicht verarmen mögen (Grimm 1887: 144). Die Vorbilder zur Gestaltung der Gegenwart sollen aus einer Vergangenheit kommen, die als Ressource kräftigerer Vorbilder diese Gegenwart aufladen kann und die es daher wiederzubeleben und zu vergegenwärtigen gilt. Herman Grimm ist dieser Strategie in seinen Großbiographien über Michelangelo und Raphael gefolgt, indem er die historische Distanz getilgt und durch seine erzählende Darstellung „Geschichte" ein Stück weit in den Bereich der „Erfahrung" zurückgeholt hat. Er selbst berichtet von solcher „Erfahrung": „Die Geschichtsschreiber zogen mich in die Verwicklungen ihrer Zeit, als würde ich in die Geheimnisse lebender Personen eingeweiht" (Grimm o. J.: 10 f).

Die Traditionswahl ist indes nicht beliebig; der schwächelnden Gegenwart wird das Bild des kraftvollen, nur seinen eigenen Gesetzen gehorchenden „Renaissancemenschen" entgegengesetzt. In dieser „Maske des Geschichtlichen", wie Walter Rehm diese Entlehnung nannte, (Rehm 1969: 36) spiegelte sich eine Gegenwart, die einen Ausweg suchte aus der Lähmung durch die zumindest in Deutschland abermals vertane historische Chance des Bürgertums auf politische Gestaltungsmacht. Die „Renaissance der Renaissance", ein Kunstprodukt, das schließlich zur Mode wurde, einer „Atelierlicht-Renaissance", wie Friedrich Gundolf schrieb (Golo Mann 1986, 285), wurde für Italiener wie Deutsche der Horizont gesellschaftlicher, politischer und künstlerischer Gestaltungswünsche.

In seinen biographischen Essays zeigt „Ottone" Hartwig die Protagonisten der Epoche der Renaissance als in bedeutenden historischen Zusammenhängen handelnd, diese jedoch auch überschreitend. Er modelliert sie als große Einzelne, freilich in anderem Sinne als etwa Ludmilla Assing ihre Revolutionäre des 19. Jahrhunderts: Hartwigs Renaissance-Helden sind nicht die Speerspitze einer Bewegung und Träger einer Idee, sondern Kämpfer in eigener Sache und als solche die Richtlinien ihres Handelns selbst definierend, rücksichtslos gegen jedermann und jede Konvention und beides gelegentlich auch benutzend, um die eigene Person, die eigene Familie oder ein von ihnen kontrolliertes Staatswesen groß zu machen, aber auch, wie im Falle Machiavellis, neue Ideen zu etablieren und Fragen aufzuwerfen, die den bisherigen Denkhorizont überschreiten. Eine gewisse Skrupellosigkeit ermöglicht ihnen

jedoch zugleich, alte Beschränkungen zu überwinden und historische Leistungen zu vollbringen, die, in Hartwigs Worten, die „Culturvölker Europas" aus der „Vormundschaft" der „römische[n] Hierarchie" befreiten (Hartwig 1883: 210).

In seinem Essay *Niccolò Machiavelli*, erschienen 1883 in der *Deutschen Rundschau*, gibt Hartwig einen Einblick in seine Strategie, eine große Persönlichkeit wiederzubeleben. Sein vordringliches Anliegen dabei ist es, Machiavelli vom Makel des „Machiavellismus" zu befreien, in den alles „Schlechte und Verruchte", was je von Herrschern an ihren Untertanen oder Nachbarn begangen worden sei, subsumiert werde und der deshalb zu einem Schimpfwort geworden sei. Dagegen sei in der historischen Gestalt der „große[n] italienische[n] Patriot[en] und Politiker" herauszuarbeiten, was freilich diesseits wie jenseits der Alpen auf hartnäckige Vorurteile stoße. Denn:

> Allen Geistesheroen hängt sich bei ihrem Fortleben durch die nachfolgenden Zeiten der Niederschlag dieser Zeiten an. Während das Andenken minder hervorragender Größen, wie die Gestalt des im raschen Strome dahinrollenden Kiesel, abgeschliffen wird, lagert sich um das Leben bedeutender Männer, die der Fluth der Zeiten widerstehen, allmälig ein Sediment derselben ab, welches ihr wahres Wesen verhüllt und entstellt (Hartwig 1883: 203).

Während also mindere Geister „abgeschliffen" werden und so glatt und ohne widerständigen Rest vor uns stehen, hängt sich das Sediment der fließenden Zeit an die Ecken und Kanten hervorragender Persönlichkeiten, die dem Strom widerstehen.

Aufgabe des Biographen ist die Beseitigung dieser „Ablagerung" und „aus dem Gewirre der sich widersprechenden Urtheile [. . .]" das Bild der großen Persönlichkeit „in seiner Reinheit" zu rekonstruieren (Hartwig 1883: 204). In diesem Sinne verfahre Pasquale Villari in seiner großen, quellengestützten Arbeit über Machiavelli und halte „jetzt, wo die politische Erlösung Italiens" begonnen habe, „und das Vaterland nach der Prophezeihung Machiavelli's constituirt sei, den Moment für gekommen, in dem ihm endlich Gerechtigkeit widerfahren müsse" (Hartwig 1883: 204). Auch Hartwig macht, wie die Dichter und Vordenker des Risorgimento, wie Alfieri und Foscolo und viele andere, Machiavelli zusammen mit Dante zum Ahnherrn der italienischen Einigung. Er beschreibt seinen „leidenschaftliche[n] Patriotismus" und seinen Wunsch, dass „ein neuer und kräftiger Staat in Italien aufzurichten sei" (Hartwig 1883: 214).

Hartwigs Machiavelli-Essay erfüllt damit den Auftrag jeder Biographie, eine Erzählung zu stiften, die die Gegenwart in einer respektablen und ihre politischen Visionen bekräftigenden Tradition verankert und zugleich ihre Zukunftsvisionen stützt und spiegelt oder auch herausfordert. So soll auch Machiavelli, ganz im Sinne Herman Grimms, durch einen „noch heute lebhaft

fortwirkenden Impuls“ (Hartwig 1883: 228) quasi „unter uns“ weilen (Grimm 1886: 437, 447).

Hartwigs Ziel der Vermittlung zwischen Deutschland und Italien lenkt hier einmal mehr die Perspektive des Autors und lässt ihn Gemeinsamkeiten definieren. Was für Italien die Renaissance, das sei, so Hartwigs Narrativ, für Deutschland die Reformation gewesen. Dabei sei der „Kampf um die Befreiung von der wissenschaftlichen Bevormundung“ zunächst Italien zugefallen, „wo in Folge einer Reihe günstiger Vorbedingungen die moderne Weltauffassung zuerst Wurzeln geschlagen hatte.“ Danach habe Deutschland „die schwierige Aufgabe auf sich genommen, den Bann des mittelalterlichen religiösen Glaubens zu brechen“ (Hartwig 1883: 210). In dieser Darstellung erscheinen Renaissance und Reformation als zwei Seiten einer Medaille, sie sind eine Art Gemeinschaftsleistung Italiens und Deutschlands. Die „weltbeherrschende Theokratie“ Roms sei so gescheitert am Aufstand der Nationen wie der Individuen, die ihre Rechte einforderten (Hartwig 1883: 210). Beide Völker, Italiener wie Deutsche, hätten diese Auflehnung teuer bezahlt. Damit sind auch die Akteure des historischen Umbruchs benannt, Luther und Machiavelli, Dante und Savonarola.

Von hier ausgehend bietet Hartwig eine ganz eigene Perspektive auf die „großen Menschen“ der Renaissance: Entsprechend ihrer Geburt gleichsam aus dem Feuer seien sie „wahrlich kein großartiges noch schönes Geschlecht von Menschen, in denen die ersten Regungen des modernen Geistes deutlich und klar sich aussprachen.“ Als Beispiele dienen ihm „die Ruhmsucht, Eitelkeit, der Bettelstolz, die Gehässigkeit und Unzuverlässigkeit, an denen so viele italienische Humanisten kranken [. . .]“ (Hartwig 1883: 210). Doch fördern diese Eigenschaften quasi einen guten Zweck und die schwachen Seiten der Humanisten seien nur die Kehrseite ihrer Stärke; ihre unangenehmen Eigenschaften stünden im Dienst einer Befreiung und lieferten die Energie zur Überwindung des einengenden Hergebrachten:

> Gegenüber der mittelalterlichen Gebundenheit und Einförmigkeit des Geisteslebens [. . .] durch die man das sittliche Ideal zu erreichen gehofft hatte, war die Ueberschätzung der eigenen Person und ihrer angeblichen Verdienste, die Freude an der Welt und ihrer schönen Formen, die Emancipation von den Geboten der überkommenen Moral eine naturnothwendige Reaction (Hartwig 1883: 210 f).

Das Pendel ist also notwendigerweise ins andere Extrem ausgeschlagen, Rücksichtslosigkeit, Eitelkeit und Genusssucht setzen die für eine Veränderung notwendigen Energien frei. Was bei anderen Autoren wie etwa Isolde Kurz ein schönes Schaudern vor der Wucht und Skrupellosigkeit der „Renaissancepersönlichkeiten“ hervorruft, das ist bei Hartwig eine produktive Kraft im historischen Prozess, die es aus diesem heraus zu verstehen und zu würdigen

gilt. Die großen Gestalten der Renaissance sind mithin nicht gut oder böse, sind weder Vorbilder noch Dämonen, sondern werden durch ihre Handlungen in ihrem historischen Kontext dargestellt und Machiavelli so von seinem schlechten Ruf befreit. Als Ideengeber der Nationsbildung reicht die Strahlkraft von Machiavellis Persönlichkeit bis in die Tage des jungen italienischen Staates. Einer der weiterreichenden, die Menschheit als Ganzes bereichernden „Impulse", die dabei von ihm ausgehen, ziele auf die Frage, mit der Machiavelli, als einer der wenigen Sterblichen, die Menschheit beschenkt habe, der Frage nämlich, ob der Staatsmann die „rechte Absicht" auch durch „ruchlose Thaten" erreichen dürfe. „Daß aber diese neue, für den Culturfortschritt der Menschheit so überaus folgenreiche Frage überhaupt existirt, das ist das große Verdienst Machiavelli's [. . .]" (Hartwig 1883: 228).

In seinem beinahe zehn Jahre später erschienenen Essay *Florenz und Dante* (1892) greift Hartwig den Gedanken der Widerständigkeit der großen Persönlichkeit gegen den Strom der Zeit wieder auf: Auch Dante ist einer, der sich dem Lauf der Ereignisse „entgegen geworfen" hat (Hartwig 1892b: 49). Doch überwiegt in Hartwigs Argumentation diesmal die geschichtliche Einordnung der Person, er ist bestrebt, den großen Dichter „in seiner nothwendigen Bedingtheit" zu zeigen, – um ihn dann desto größer erscheinen zu lassen.

„Ich mußte versuchen, an ihm und seinen Geschicken das Wesen und den Werth der Cultur seiner Zeit und seiner Vaterstadt zu messen, und umgekehrt den Grad der persönlichen Verschuldung an seinen so traurigen Lebensgeschicken durch die Betrachtung der geschichtlichen Bewegung, der er sich entgegen geworfen hat, festzustellen" (Hartwig 1892b: 49).

Die darzustellende Persönlichkeit bleibt groß und widerständig. Doch es werden hier quasi zwei Persönlichkeiten vorgestellt, die des Dichters und die Stadtpersönlichkeit Florenz. Beide spiegeln sich ineinander, die eine ist ohne die andere nicht vorstellbar. So werden an Dante „Wesen" und „Werth" der „Cultur" gemessen, sein eigener Anteil an seinem Schicksal bemisst sich an der Wucht seines Widerstandes gegen den mächtigen Sog der von dort ausgehenden „geschichtlichen Bewegung". Und wie der Dichter selbst nur aus der Geschichte und Kultur seiner Stadt heraus verständlich ist, so ist auch diese Stadtgeschichte ein „das Verständniß des ganz eigenartigen Gedichtes wirklich fördernde[r] Commentar" zu seinem großen Werk, der *Divina Commedia* (Hartwig 1892b: 48). Dies wiederum ist möglich, weil das Werk „aus dem gesammten Lebensprozesse eines Mannes erwachsen" sei, „der wie kaum ein Anderer ein Kind seiner stürmischen Zeit und ein Sohn seiner vielgeliebten und hart gescholtenen Vaterstadt war" (Hartwig 1892b: 48). Hartwig zeigt hier mit großer Kunstfertigkeit das Ineinander der Einflüsse und wechselseitigen Prägungen, aber auch das Überschreiten seitens des Dichters. Dieser wird schließlich zum Schöpfer des eigenen Bildes, wie es sich der Nachwelt präsentiert. Und so steht sein Bild „in allen wesentlichen Zügen [. . .] uns klar

und fest vor Augen. Denn er ist selbst der Meister, der es gebildet; er hat in seiner größten Schöpfung sein eigenes Lebensbild aus einer solchen Fülle eigensten Geistes und eigenster Kraft und mit einer solchen leidenschaftlichen Wahrhaftigkeit aus sich heraus und im Gegensatze zu seiner Mitwelt geschaffen, daß [. . .] er doch wie ein mit edler Patina bedeckter Porträtkopf aus dem Alterthume vor uns steht“ (Hartwig 1892b: 265).

Da ist sie wieder, die große Persönlichkeit, die aus sich selbst heraus, aus „eigenstem Geiste“ und „eigenster Kraft“ ihr eigenes Bild für die Nachwelt gestaltet, immer in Gegenbewegung zum Zeitenlauf! Und schließlich gewinnt er durch die Aura eines antiken Porträtkopfes eine seine Zeit übersteigende Dimension, indem er an die Antike anschließt und damit quasi überzeitliche Geltung erlangt.

Scheinbar in eine entgegengesetzte Richtung weist eine andere zentrale Gestalt im renaissancistischen Figurenkabinett, der „fromme [. . .] und patriotische [. . .]“ Dominikanermönch Girolamo Savonarola (Hartwig 1890: 53). Ihm widmet Hartwig einen weiteren biographischen Essay, veröffentlicht 1890, ebenfalls in der *Deutschen Rundschau*. Aus Ferrara stammend habe dieser zwar die Arno-Stadt „nicht mit der heißen natürlichen Liebe umfasst, in welcher Dante sich zu ihr verzehrte“, sich jedoch ein Bürgerrecht erworben „durch seine heilige, sich selbst verleugnende Liebe, mit der er zum Besten seiner neuen Heimath gewirkt“ (Hartwig 1890: 53). Dieses Florenz, in dem Lorenzo de‘ Medici und seine Freunde „jeden Sinn für ernstliche christliche Sitte durch einen Taumel von Vergnügungen und frivolen Lustbarkeiten erstickt hatten“ (Hartwig 1890: 58), war dem Bußprediger nur kurze Zeit gewogen; die Florentiner als „nüchterne, regsame und kühle selbstsüchtige Beobachter des Weltlaufs, witzig und zu allen Schelmenstückchen geneigt“ seien im Moment der Gefahr für ihre Stadt durch „einen rohen und kopflosen Tyrannen“ – Lorenzos Sohn und Nachfolger – zwar durch den „kühne[n] und gewaltige[n] Idealismus“ Savonarolas gleichsam „nach oben gerissen“ [. . .] und für „Freiheit und Liebe zum Vaterlande und allem Guten begeistert“ worden (Hartwig 1890: 81). Doch hielt diese Wirkung nicht lange vor und endete mit einem spektakulären Justizmord an dem streitbaren Mönch.

Auch hier ist es das Nachleben, das Savonarola Gerechtigkeit widerfahren lässt, denn er „lebt in den Herzen aller Derer fort, welche in ihm den Mann verehren, der in einer Zeit der tiefsten sittlichen Verderbniß der Kirche und der gebildeten Stände Italiens die Stimme des Gewissens gegen diese Zustände laut und vernehmlich erhoben, und wenn auch nicht selbst ohne Fehl, die Ehre der Christenheit einem Alexander VI. gegenüber äußerlich unterliegend, aber doch siegreich, gerettet hat“ (Hartwig 1890: 89). Zugleich ist es der Historiker Hartwig, der ihn in den ihm gebührenden Rahmen stellt, Luther an die Seite, durch seine noch im Gefängnis verfassten Schriften (Hartwig 1890: 88), wodurch zugleich wiederum, ganz in der Rhetorik des

Kulturkampfs, wie im Essay über Machiavelli die Befreiung der Menschheit aus den Fängen einer bis in die Grundfesten verderbten Kirche als italienisch-deutsche Leistung gefeiert wird. Darüber hinaus habe schließlich „die Kirche allein [. . .] die Einigkeit Italiens verhindert“ (Hartwig 1883: 223).

So steht auch Savonarola nicht nur für das Zusammengehen von Deutschen und Italienern in der Erneuerung der Kirche und der Begründung einer neuen, bürgerlichen Tradition, sondern auch in der Ahnenreihe des Risorgimento. Bemerkenswert freilich ist, dass etwa im Gegensatz zu einer Einschätzung aus dem Vormärz hier nicht auf eine mögliche republikanische Traditionsrettung durch Savonarola abgehoben wird. Adele Schopenhauer beschreibt in ihrem mit einhundertfünzigjähriger Verspätung erschienenen Florenzbuch aus den Jahren 1847/1848 die *Piazza della Signoria*, den zentralen Schauplatz der Florentiner Geschichte, aus ihrer 48er Perspektive:

> Hier ward der erste feste Bau der Republik begründet [. . .] Hier brach nach Jahrhunderten der Stamm der Freiheit [. . .] Hier zündete Savonarolas Feuerhauch die ersterbende Flamme von neuem zur Glut. Vaterlandsliebe und Gemeingeist erstanden noch einmal! Leuchtend schön erhob sich eine Morgenröte der Hoffnung für die Florentiner! Hier versank sie erlöschend in trübes Grau, und an ihrer Stelle errichtete man Savonarolas Scheiterhaufen (Schopenhauer 2007: 66).

Während Schopenhauer das Schicksal Savonarolas mit Aufblühen und Niedergang der Republik und republikanischer Gesinnung verknüpft, geht es Hartwig gut dreißig Jahre später um die Verhältnisse in dem gerade einmal zehn Jahre alten kleindeutschen Kaiserreich.

Das wird auch deutlich in seiner Lebensskizze eines Zeitgenossen, Ubaldino Peruzzis (1822–1891), aus uraltem Florentiner Bankiersadel stammend, aus einer jener Familien, die seit sechshundert Jahren in derselben Stadt, in denselben Häusern lebten (Hartwig 1892a: 112), der in den entscheidenden Jahren des Risorgimento der Um- und Neugestalter der Stadt war und der diese städtebaulich in die Moderne führte. Als „Träger einer alten, hohen Kultur“ (Hartwig 1892a: 112) hatte er schon in jungen Jahren politische „Standhaftigkeit“ bewiesen (Hartwig 1892a: 113). 1868 wurde er Bürgermeister seiner Vaterstadt und verlor dieses Amt wieder, nachdem im Zuge der Verlegung der Regierung nach Rom der finanzielle Ruin unabwendbar schien, da das begonnene Modernisierungswerk nicht aufgegeben wurde. Alle Handlungen Peruzzis werden von Hartwig patriotisch gedeutet, d. h. ins Licht des Einsatzes für die Stadt Florenz gerückt und Peruzzi damit in eine Reihe mit deren „größten Söhnen“ gestellt. Auch er übertrat die Regeln, indem er sich der besten Tradition eingliederte, entgegen vordergründiger ökonomischer Vernunft, und er bezahlte teuer dafür. Hartwigs Darstellung folgt dem Konzept der großen Persönlichkeit, die hier ihre Dignität aus der großen Vergangenheit der Stadt

zieht und im Einklang mit deren großer Tradition zugleich Grenzen souverän überschreitet.

Hartwigs kurze Skizze endet mit der weitreichenden Bemerkung: „Es verlohnt sich noch in Italien für sein Vaterland und seine Heimath zu wirken“ (Hartwig 1892a: 116). Diese Mahnung galt natürlich Berlin, denn für den ehemaligen Bismarckanhänger und Liberalen Hartwig lohnte sich solches „Wirken“ im kleindeutschen Preußen-Deutschland offenbar nicht mehr.

Literaturverzeichnis

Assing, Ludmilla (Hrsg.) (1867): *Aus dem Nachlaß Varnhagen's von Ense*. Briefe von Chamisso, Gneisenau, Haugwitz, W. von Humboldt, Prinz Louis Ferdinand, Rahel, Rückert, L. Tieck u.a., 1. Band, Leipzig.

Fischer, Rotraut (2021): „‚Gleichsam eine geistige Auferstehung‘ – Der Brief als Zeugnis im biographischen Text und als Kontext. Zum publizistischen Werk Ludmilla Assings“. In: Conterno, Chiara (Hrsg.): *Briefe als Laboratorium der Literatur im deutsch-jüdischen Kontext. Schriftliche Dialoge, epistolare Konstellationen und poetologische Diskurse*, Göttingen: V&R unipress, Vienna Universtity Press, S. 77–96.

Fischer, Rotraut (2022): *Fluchtpunkt Florenz. Deutsch-Florentiner in Risorgimento und Gründerzeit*, Bielefeld: Aisthesis.

Gregorovius, Ferdinand (1853) an die Redaktion des *Morgenblatts für gebildete Leser* in Stuttgart, Rom, 4. Januar 1853. DLA Marbach, A: Hauff-Kölle, Morgenblatt 34, 34801. Der Brief ist zugänglich unter: https://gregorovius-edition.dhi-roma.it/letters/G000003 (zuletzt aufgerufen: 23.8.2022).

Grimm, Herman (1886): „Goethe im Dienste unserer Zeit, Vortrag, gehalten in Weimar den 2. Mai 1886 bei der ersten ordentlichen Generalversammlung der Goethe-Gesellschaft“. In: *Deutsche Rundschau*. Bd. 47 (1886), S. 434–450.

Grimm, Herman (1887): „Die Maifeste in Florenz“. In: *Deutsche Rundschau*, Bd. 52 (1887), S. 139–144.

Grimm, Herman (o.J.), *Leben und Werk Michelangelos. Der Höhepunkt der Renaissance*, hrsg. von Woldemar von Seidlitz nach der letzten von Herman Grimm edierten Fassung, Essen: Phaidon, (von Vollmer, Wiesbaden übernommene Ausg. [1996]).

Hartwig, Otto (1860): „Sizilische Briefe“. In: *Preußische Jahrbücher,* Bd. 6 (1860), 1 (S. 101–106), 2 (S. 106–114), 3 (S. 284–295), 4 (S. 295–302).

Hartwig, Otto (1861): „Süditalienische Zustände“. In: *Preußische Jahrbücher*, Bd. 7 (1861), S. 66–73.

Hartwig, Otto (1883): „Niccolò Machiavelli“. In: *Deutsche Rundschau*, Bd. 35 (April, Mai, Juni 1883), S. 203–228.

Hartwig, Otto (1890): „Florenz und Girolamo Savonarola“. In: *Deutsche Rundschau,* Bd. 64 (1890), S. 52–89.

Hartwig, Otto (1892 a): „Ubaldino Peruzzi“. In: *Deutsche Rundschau*, Bd. 70 (Januar, Februar, März 1892), S. 111–116.

Hartwig, Otto (1892 b): „Florenz und Dante“. In: *Deutsche Rundschau,* Bd. 73 (1892), S. 48–72 und 264–279.

Hartwig, Otto (1895): „Caterina Sforza“. In: *Deutsche Rundschau,* Bd. 82 (1895), S. 101–124, 197–217.

Hartwig, Otto (1897). „Francois Sabatier und Caroline Sabatier-Unger“. In: *Deutsche Rundschau,* Bd. 91 (April, Mai, Juni 1897), S. 227–243.

Hartwig, Otto (1899): „Zur deutschen Biographik“. In: *Deutsche Rundschau,* Bd. 98 (1899), S. 464–468.

Hartwig, Otto (1906): *Aus dem Leben eines Bibliothekars. Erinnerungen und biographische Aufsätze*. Hrsg. von Erich Liesegang, Marburg.

Justi, Carl/Hartwig, Otto (1968): *Briefwechsel*. Hrsg. von Rupprecht Leppla, Bonn.

Mann, Golo (1986): *Erinnerungen und Gedanken. Eine Jugend in Deutschland*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.

Rehm, Walter (1969): „Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung“ (1929). In: Ders.: *Der Dichter und die neue Einsamkeit. Aufsätze zur Literatur um 1900.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Schopenhauer, Adele (2007): *Florenz. Ein Reiseführer mit Anekdoten und Erzählungen (1847/48), sowie weiteren Aufzeichnungen über Italien*. Nach den handschriftlichen Fragmenten hrsg. von Waltraud Meierhofer, Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2007.

Jahrbuch für Internationale Germanistik – Beihefte

Band 1 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 1). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3655-0

Band 2 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 2). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3836-3

Band 3 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 3). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3657-4

Band 4 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 4). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3658-1

Band 5 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 5). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3659-8

Band 6 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 6). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3660-4

Band 7 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 7). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3661-1

Band 8 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 8). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3662-8

Band 9 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 9). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3663-5

Band 10 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 10). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3664-2

Band 11 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 11). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3665-9

Band 12 Laura Auteri, Natascia Barrale, Arianna Di Bella, Sabine Hoffmann (Hrsg.): Wege der Germanistik in transkultureller Perspektive. Akten des XIV. Kongresses der Internationalen Vereinigung für Germanistik (IVG) (Bd. 12). Jahrbuch für Internationale Germanistik - Beihefte. 2022.
ISBN (print): 978-3-0343-3666-6

Jeder Band ist auch Open Access auf www.peterlang.com verfügbar.